

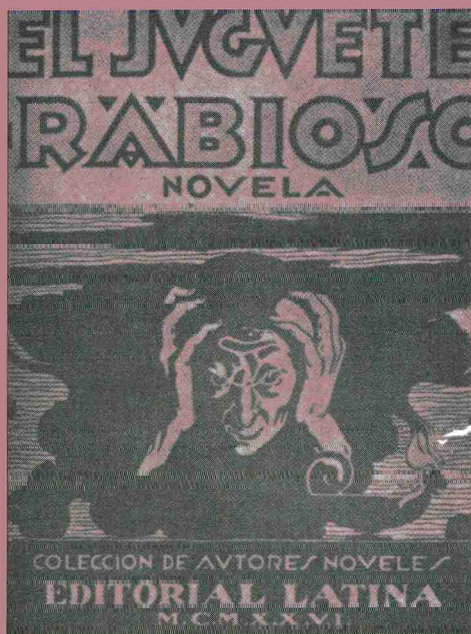
RIBL IIII HFLA  
IBERO-AMERICANA

---

VERVUERT

*José Morales Saravia  
Barbara Schuchard (eds.)*

## ***Roberto Arlt***



***Una modernidad  
argentina***





José Morales Saravia/Barbara Schuchard (eds.)  
con la colaboración de Wolfgang Matzat  
**Roberto Arlt**



# BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano  
Fundación Patrimonio Cultural Prusiano

Vol. 84

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

José Morales Saravia / Barbara Schuchard (eds.)

con la colaboración de Wolfgang Matzat

**Roberto Arlt**

Una modernidad argentina

IBEROAMERICANA · VERVUERT · 2001

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

**Roberto Arlt : Una modernidad argentina**

José Morales Saravia / Barbara Schuchard (eds.)

con la colaboración de Wolfgang Matzat -

Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert, 2001

(Bibliotheca Ibero-Americana ; Vol. 84)

ISSN 0067-8015

ISBN 84-8489-032-5 (Iberoamericana)

ISBN 3-89354-584-0 (Vervuert)

© Iberoamericana, Madrid 2001

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 2001

Reservados todos los derechos

Diseño de la portada: Michael Ackermann

Este libro está impreso íntegramente en papel  
ecológico blanqueado sin cloro.

Impreso en Alemania

## ÍNDICE

Agradecimientos.....	6
Introducción .....	7
<i>Anne Saint Sauveur-Henn</i>	
Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900 .....	13
<i>José Morales Saravia</i>	
Semántica de la desilusión en <i>El juguete rabioso</i> de Roberto Arlt.....	27
<i>Wolfgang Matzat</i>	
En torno a la argentinidad en las novelas de Roberto Arlt:	
Estructuras narrativas y contexto cultural .....	47
<i>Roland Spiller</i>	
¿Modernidad cambalachesca? La puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en <i>Los siete locos</i> y <i>Los lanzallamas</i> .....	61
<i>Rita Gnutzmann</i>	
La relación hombre – ciudad en <i>El amor brujo</i> de Roberto Arlt .....	77
<i>Markus Klaus Schäffauer</i>	
La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt.....	93
<i>Barbara Schuchard</i>	
Sala de espejos argentina: la novela doble de Roberto Arlt, co- mentada por Ricardo Piglia .....	107
<i>Florian Nelle</i>	
Roberto Arlt y el gesto del teatro.....	125
<i>Walter Bruno Berg</i>	
Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad? .....	139
<i>Andrea Pagni</i>	
El cínico como periodista Roberto Arlt: <i>Aguafuertes porteñas</i> .....	157
<i>Miguel Vitagliano</i>	
Buenos Aires - Plaza Roberto Arlt.....	169
Autoras y Autores .....	173

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar queremos agradecer a la Fritz Thyssen Stiftung que hizo posible, con su generoso apoyo financiero, la realización del coloquio sobre Arlt, origen de los artículos de este volumen. Igualmente queremos agradecer a la Embajada Argentina por su auspicio y a la Universidad de Bonn, marco dentro del cual tuvo lugar el coloquio, por su apoyo institucional. Agradecemos también a Rosa América y Andreas Hornfeldt y al Ibero-Amerikanisches Institut - Preussischer Kulturbesitz - de Berlín por asumir los gastos de impresión de este volumen. Günther Maihold ha hecho posible que este libro aparezca en la serie *Bibliotheca Ibero-Americana* del Instituto Ibero-Americano que él dirige. Nuestras gracias también al amable equipo estudiantil de la universidad de Bonn por su ayuda organizativa, a Claudia Zanker y Ansgar Thiele por su apoyo en la preparación de los manuscritos. *Last but not least* damos las gracias a nuestros colegas conferenciantes por su colaboración, así como al público de estudiantes y ex-estudiantes que participaron con entusiasmo y conocimiento en las discusiones.

# Introducción

## I.

Roberto Arlt muere a los cuarenta y dos años, después de una vida difícil. Una foto muestra su féretro colgando en el aire con sogas y suspendido sobre la ciudad: tuvieron que sacar el ataúd por la ventana con aparejos y poleas porque Arlt era demasiado grande para pasar por el pasillo. Ricardo Piglia comenta: "Ese féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina."<sup>1</sup> Miguel Vitagliano - quien le dedica un aguafuerte póstuma en este libro - ha relatado en otro lugar una acción nocturna: uno de los últimos regímenes militares hizo retirar el letrero de una calle del barrio Caballito, entre Rivadavia y Boedo, que llevaba el nombre de Arlt; el letrero fue reemplazado secretamente por otro con un nombre menos inquietante. Las dos anécdotas pueden fungir de símbolo de lo que la obra arltiana, a veces expresionista, casi surrealista, significa en la Argentina.

Esta obra ocupa, a más tardar a partir de los años cincuenta, un lugar indiscutible y definitivo en el sistema literario argentino. Sin embargo, a diferencia de autores como Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y Adolfo Bioy Casares, contemporáneos suyos estrictos cuyos textos han conocido una extensa recepción y difusión en el mundo de habla alemana, la obra de Arlt es prácticamente desconocida o sólo un tema para especialistas, y esto pese a la ascendencia austro-prusiana del autor.

En 1971 y 1973 aparecieron en Leipzig traducciones al alemán de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.<sup>2</sup> Estas ediciones están agotadas hace años y no se han vuelto a editar. En *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (1988), el más reputado diccionario literario, se hace referencia a una sola de las novelas, *Los siete locos*.<sup>3</sup> Recién *Der hispanoamerikanische Roman*, un libro en dos volúmenes publicado en 1992, que ofrece estudios puntuales sobre las principales novelas escritas en Hispanoamérica, incluye una interpretación de la novela doble *Los siete locos* y *Los lanzallamas* hecha por Rita Gnutzmann,<sup>4</sup> pionera en la recepción de la obra de Arlt en Alemania.

---

<sup>1</sup> En: *Clarín*, jueves 22 de agosto de 1996.

<sup>2</sup> En la editorial Insel bajo los títulos *Die sieben Irren* y *Die Flammenwerfer*, respectivamente, traducidos por Bruno Keller.

<sup>3</sup> Ed. por Walter Jens, vol. 1, München: Kindler Verlag: 716-717.

<sup>4</sup> En: Roloff, Volker y Harald Wentzlaff-Eggebert (editores), vol. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 155-166 y 337-339.

En los últimos años esta parca recepción ha recibido, sin embargo, un cierto impulso. Un grupo teatral de vanguardia, ajeno al circuito comercial dominante en Buenos Aires, mostró primero su trabajo en el Festival de Avignon (Francia) y después, en 1999, en el festival berlinés "Teatro del Mundo", hecho que conllevó a una nueva invitación a esta misma ciudad en el 2000. Sólo que este elenco experimental y alternativo presentaba una adaptación escénica de siempre la misma novela doble arltiana, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, realizada por Ricardo Bartís.

## II.

Si la recepción de la obra de Roberto Arlt empieza lentamente a tener lugar en el ámbito de la lengua alemana, esto no es el caso a nivel internacional donde existe una larga tradición de trabajos críticos sobre este autor. Publicaciones recientes se han ocupado no solamente de la vida del escritor y periodista argentino, sino ofrecen una detallada exposición del estado en que se encuentran los estudios sobre la obra literaria y periodística de Roberto Arlt. Aquí tienen que ser mencionadas las muy completas y detalladas bibliografías de Borré, Gnutzmann y Saítta.<sup>5</sup> Recientemente han aparecido dos ediciones de los cuentos.<sup>6</sup> Y en el año del centenario de su nacimiento vienen de publicarse también dos biografías exhaustivas: la primera de Omar Borré, la segunda de Sylvia Saítta,<sup>7</sup> quien presenta a este escritor principalmente como "una nueva figura de intelectual, producto de la masificación y la comercialización de la prensa y de la literatura". Para terminar, acaba de aparecer una nueva edición crítica de la novela doble, coordinada por Mario Goloboff, en la editorial Archivos (Madrid 2000). Hasta donde sabemos, los últimos testimonios del impacto y la recepción de este autor son homenajes, mediatizados en internet: la monografía de "Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cul-

<sup>5</sup> Borré, Omar (1996): "Bibliografía de Roberto Arlt", en: O.B., *Roberto Arlt y la crítica (1926 - 1990). Estudio, cronología y bibliografía*, Buenos Aires: Ed. América Libre; Gnutzmann, Rita (1996): "Bibliografía de y sobre Robert [!] Arlt", en: *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* 25:2: 44 - 62; Saítta, Sylvia (2000): "Bibliografía de Roberto Arlt. Publicaciones en orden cronológico", en: S.S., *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana: 225 - 323.

<sup>6</sup> Arlt, Roberto (1995): *Narrativa corta completa*. T. 1 - 2. Edición de Domingo-Luis Hernández. Universidad de La Laguna; Arlt, Roberto (1997): *Cuentos completos*. Edición de Ricardo Piglia y Omar Borré. Buenos Aires: Ed. Seix Barral.

<sup>7</sup> Borré, Omar (2000): *Roberto Arlt. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Ed. Planeta; Saítta, Sylvia (2000): *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. - Cita: cf. p. 10.



tura”, que se publicó en el 2000<sup>8</sup> y, desde hace poco, también el acto cultural ofrecido en homenaje a Arlt por el Instituto Cervantes de Madrid.<sup>9</sup>

### III.

Los artículos que aquí se publican son las ponencias de un coloquio realizado en la universidad de Bonn el 20 y 21 de enero del 2000. Ellos quieren presentar a Arlt no sólo como narrador, sino también como autor teatral y periodista. En el artículo que encabeza el volumen, Anne Saint Sauveur-Henn se ocupa de la emigración alemana hacia Argentina como contexto histórico y sociocultural de la obra arltiana. Cierra el volumen una crónica-homenaje de Miguel Vitagliano (premio “Anna Seghers” 1996).

La primera de las novelas, *El juguete rabioso* (1926), es presentada por José Morales Saravia como ejemplo de una semántica de la desilusión que inaugura una tradición muy importante en la narrativa rioplatense. Wolfgang Matzat se centra en las novelas *Los siete locos* (1929) y *El amor brujo* (1932) que pone en relación con la ensayística sobre lo argentino, refiriéndose tanto a la descripción de la existencia alienada como a la presentación de los estados de conciencia, rasgo estructural novelístico sobresaliente en estos textos. La contribución de Roland Spiller estudia, en las novelas de Arlt, la representación estética del sujeto a través de las relaciones intersubjetivas que Arlt ilustra con los motivos de la mirada y del deseo. Rita Gnutzmann interpreta *El amor brujo* (1932) en relación con el tema de la gran urbe y la interdependencia entre la ciudad y el hombre. Markus Klaus Schäffauer describe, con referencia al discurso narrativo y teatral de Roberto Arlt, la tensión intermedial entre lo oral y lo escrito que se manifiesta sobre todo en las alusiones, frecuentemente crudas, a la sexualidad. Barbara Schuchard investiga la narrativa arltiana como estímulo intertextual en autores rioplatenses posteriores; analiza, principalmente, las ‘parodias’ de Ricardo Piglia y problematiza el tipo de novela que resulta de su diálogo con Arlt.

Dos ensayos se ocupan del teatro. Florian Nelle pone en relación el “gesto del teatro” de Arlt con su pasión de inventor y sitúa el teatro arltiano en la tradición creadora de un teatro vanguardista explícitamente no comercial en el Buenos Aires de mediados de los años veinte. Walter Bruno Berg compara, por su lado, la producción teatral arltiana con el

---

<sup>8</sup> <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>.

<sup>9</sup> <http://cvc.cervantes.es/actcult/arlt>.

“teatro de la crueldad” propugnado por Antonin Artaud, haciendo hincapié en el nihilismo de Arlt y llamando la atención sobre la recepción de Artaud en la Argentina.

Finalmente Andrea Pagni presenta, en su trabajo sobre las *Aguafuertes*, la figura de un Arlt fuertemente visible en diarios y revistas de la época; ella relaciona el amable tono humorístico y costumbrista de sus columnas periodísticas con su ficción literaria tan desilusionada.

#### IV.

Para terminar regresamos al tema de la parca recepción de Arlt en Alemania para señalar un fenómeno intermedial que no ha sido apuntado hasta ahora y que está bien acorde con la obra y el destino de nuestro autor. Muy poco tiempo después de la aparición de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* un film alemán presenta en la pantalla un régimen terrorista que gobierna ejecutando crímenes enigmáticos y espantosos. El centro de operación resulta ser un manicomio desde donde el “jefe” quiere convertir en realidad su visión de dominio criminal, visión que debe culminar en la fundación de un imperio en las selvas brasileñas. Al igual que en el caso del “Astrólogo” de Roberto Arlt, su divisa es que la humanidad tiene que hundirse en un abismo de crímenes, y su testamento puede leerse como el manuscrito de los discursos del “Astrólogo” arltiano frente a la “Sociedad Secreta”.

Se trata de la película *El testamento del Dr. Mabuse* rodada en 1932 por Fritz Lang (1890 - 1976), autor también de *Metropolis* (1926) y muchas otras películas, judío alemán emigrado en 1933 a los Estados Unidos.<sup>10</sup> La representación de la violencia y del crimen en un mundo vivido como siniestro y degradado refleja homologías temáticas entre la novela doble de Roberto Arlt y la película de Fritz Lang.<sup>11</sup> Estas semejanzas subrayan la actualidad internacional de la obra de Arlt en su momento y – quizás –

<sup>10</sup> El guión escrito por Lang con la que hasta 1933 fue su mujer, Thea von Harbou, fiel partidaria de Hitler, se basa en una novela de Norbert Jacques (1880 - 1954), *Dr. Mabuses letztes Spiel*, escrita en 1932, pero publicada solamente en 1950. Cf. Aurich, Rolf / Wolfgang Jacobsen, Cornelius Schnauber, *Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente*. Berlin: Jovis 2001.

<sup>11</sup> Careciendo de documentos sobre las películas que pudo ver el público argentino en los años veinte y principios del treinta, dos autores hablan al respecto de coincidencias epocales y “postulan” una influencia: Amícola, José: *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Buenos Aires: Weimar Ediciones 1984 [original alemán 1982]: 108; Renaud, Maryse, “Historia del texto”, en: Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, Edición y coordinación Mario Goloboff, Madrid: ALLCA/Archivos 2000: 697.

formas de impacto desconocidas hasta ahora. Hay campos abiertos para investigaciones futuras.

José Morales Saravia

Barbara Schuchard

Wolfgang Matzat



Anne Saint Sauveur-Henn

## Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900

Roberto Arlt —cuya repercusión literaria en Alemania pone de relieve por primera vez el presente coloquio— nació en Buenos Aires hace un siglo, el 26 de abril de 1900. Igual que tantos otros argentinos, Roberto Arlt era hijo de emigrantes: su padre procedía de un pequeño pueblo del norte de Alemania llamado Posen (Prusia) y su madre, Ekatherine Iob-Strabitzer, era originaria de Trieste (en aquel entonces parte del imperio austro-húngaro). Dos años antes del nacimiento de Arlt ellos habían abandonado Austria para instalarse en la Argentina. La experiencia inmigratoria (ella debe ser entendida como parte de un movimiento migratorio alemán a la Argentina que comenzó a mediados del siglo XIX y que se extendió hasta la mitad del siglo XX, tomando a lo largo de su transcurso distintas formas) marcó decisivamente no sólo la juventud sino también la formación de Arlt.

En lo que sigue voy a ocuparme de la emigración alemana que tuvo lugar hacia 1900 como marco histórico y sociocultural en el que se integra la producción literaria de Arlt. ¿Cómo transcurrió esta emigración alemana a la Argentina? ¿Qué características presentó este movimiento migratorio? ¿Qué influjo ejerció este movimiento? Siempre que las escasas fuentes de que disponemos nos lo permitan, se intentará responder a la pregunta de si las circunstancias que rodearon la emigración de los padres de Arlt presentaron las características generales de este movimiento migratorio alemán o si por el contrario tuvieron rasgos específicos propios.

### 1. El desarrollo de la emigración alemana

El movimiento migratorio alemán ha sido hasta el momento muy poco estudiado, no obstante haber constituido la Argentina, dada su baja densidad de población, uno de los destinos emigratorios por excelencia. Este hecho se vio además favorecido por la Constitución argentina de 1853 que garantizaba e incluso propugnaba la inmigración europea hasta el extremo de que entre 1870 y 1950 vivían en ese país, porcentualmente, más extranjeros que en los Estados Unidos. Consideradas estas dimensiones

hay que destacar dos aspectos: que la importancia de la emigración alemana a la Argentina fue en aumento, si se la pone en relación con la de las otras nacionalidades presentes en el país del Sur; que ella también fue en aumento, si se la considera dentro del conjunto de la emigración alemana a ultramar.

A pesar de que la mayor parte de los inmigrantes procedía del sur de Europa – entre 1857 y 1910 el 60% de los inmigrantes eran italianos y el 20% españoles – el porcentaje de alemanes que emigró a la Argentina fue incrementándose constantemente. Mientras que entre 1857 y 1910 los alemanes sólo representaban un 1,2% del total de los emigrantes que se dirigían a este país, entre 1920 y 1930 ya constituían el 6%; y entre 1933 y 1945, el 28%.<sup>1</sup>

En el conjunto de la emigración alemana a ultramar, Argentina desempeñó también un papel cada vez más importante, a pesar de que entre 1835 y 1914 el 90% de estos emigrantes se asentaron en los Estados Unidos y sólo uno de cada sesenta escogía la Argentina como país de destino. Hasta la Primera Guerra Mundial la mayoría de los alemanes que emigraba a Latinoamérica se asentaba en el Brasil o Chile. Sin embargo después de 1914 Argentina fue ganando importancia, tanto que entre 1923 y 1924 – los años migratorios más fuertes – uno de cada diez emigrantes alemanes dirigía sus pasos al país del Sur. Después de 1923 la Argentina adquirió todavía más importancia: no sólo acogía a la mayoría de los emigrantes, sino que el porcentaje total era dos veces mayor que el del Brasil y cuatro más que el de Chile (Saint Sauveur 1995: 245-251).

Al analizar en conjunto la evolución de la emigración alemana a la Argentina, saltan a la vista dos aspectos: por una parte, la irregularidad que se observa en el número de emigrantes en las diferentes fases migratorias y, por otra, la relación directa que se establece entre las circunstancias que se viven en el país de origen, Alemania, y en el país de acogida, Argentina. En el movimiento emigratorio alemán a la Argentina pueden ser distinguidas diferentes fases con tres momentos significativos:

- La emigración alemana a la Argentina, que hacia 1853 registraba aproximadamente unos 1.000 emigrantes por año, no empezó realmente sino después de esa fecha, es decir, después de la caída del dictador Rosas. Dadas las mejores condiciones políticas que ofrecían Chile y Brasil la mayor parte de los emigrantes alemanes optaban, hasta la segunda mitad del siglo XIX, por uno de estos dos países.

---

<sup>1</sup> No se remitirá aquí a la fuente exacta de las estadísticas utilizadas. Véanse análisis, tablas y gráficos comparativos en: Saint Sauveur 1995.

- Según las estadísticas argentinas, antes de la Primera Guerra Mundial, más concretamente entre 1857 y 1910, emigraron a la Argentina alrededor de 50.000 alemanes. Hay que indicar, sin embargo, que esa emigración no transcurrió de una manera uniforme: en los años 80 ésta era bastante más alta (el excedente ascendía a unos 10.000), hecho que coincidió con una fase de bonanza económica en el país del Sur. Los censos argentinos nos ofrecen una imagen más clara de la cifra total de inmigrantes alemanes hasta la Primera Guerra Mundial: en 1869 vivían alrededor de 5.000 alemanes en Argentina; de ellos, el número de hombres era tres veces mayor que el de mujeres; hasta 1895 esta cifra se triplicó ascendiendo a más de 17.000 inmigrantes, de ellos, más de 10.000 eran hombres; en 1914 vivían alrededor de 27.000 alemanes allí.
- En la época de la Primera Guerra Mundial se produjo una pausa en la emigración alemana, la cual se reanudaría a partir de 1920. Este hecho reflejaba los problemas políticos que se vivían en Alemania en la época de la posguerra. El número de emigrantes aumentó drásticamente en los años 1923 y 1924, años que marcaron un cambio radical en el conjunto de la emigración alemana: durante este período —que coincidió con la gran crisis económica vivida en Alemania— la cifra se elevó a más de 13.000 emigrantes al año. Después de esos dos años, entre 1925 y 1932, esta cifra decreció, coincidiendo con una relativa estabilización de la situación en Alemania y una crisis económica en la Argentina.
- Entre 1933 y 1945 emigraron unos 40.000 alemanes a la Argentina, la mayoría de ellos judíos que huían del nacional-socialismo, dándose en 1938 la cuota más fuerte con más de 10.000 alemanes (Saint Sauveur 1996: 67-89).
- Después de 1945 Perón abrió las puertas de la Argentina a un número que oscilaba entre 2.000 y 5.000 alemanes que huían de la Alemania de la posguerra.

Este breve análisis muestra la estrecha relación de dependencia existente entre la emigración alemana a la Argentina y las circunstancias políticas y económicas en ambos países. A continuación nos limitaremos a analizar en profundidad aquellas fases emigratorias que llegan hasta principios del siglo XX.

Tomando como base las diferentes causas por las que los alemanes emigraron a Argentina hasta la Primera Guerra Mundial se puede realizar

una clasificación en tres grupos. Por una parte se encuentran los motivos profesionales y personales, a menudo estrechamente relacionados con las perspectivas laborales que ofrecía Argentina o simplemente con las ganas de vivir una aventura. Otros emigraban por razones económicas, como por ejemplo los agricultores y campesinos que entre los años 1852 y 1882 se asentaron en las colonias agrícolas de la provincia de Santa Fe. Finalmente están aquellos que tuvieron que emigrar por razones políticas y que constituyeron tan sólo una minoría; éstos eran sobre todo socialdemócratas perseguidos en la época de Bismarck.

Después de la Primera Guerra Mundial cobraron mucha más importancia las causas relacionadas con la insatisfacción ante la situación política que se vivía en Alemania y sobre todo los motivos económicos —paro e inflación— en detrimento de los motivos personales. Después de 1933 las circunstancias políticas en la Alemania nacional-socialista fueron decisivas: dado que los judíos se vieron obligados a emigrar, sólo una minoría estaba compuesta de emigrantes políticos.

Los motivos que movieron a Karl Arlt, padre de Roberto Arlt, a abandonar su país de origen eran de índole personal: al negarse a servir al ejército prusiano se convirtió en desertor y tuvo que abandonar Alemania para evitar de ese modo posibles represalias.

¿Por qué los emigrantes alemanes escogieron Argentina como país de acogida, país migratorio por excelencia que necesitaba de los emigrantes y que llevaba a cabo por ello una política de inmigración muy favorable?

Hasta 1933 se puede hablar realmente de una elección. Más adelante ya no será éste el caso, pues los emigrantes judíos se vieron obligados a decidirse por un país de acogida que estuviese dispuesto a concederles un visado y en ese caso muchas veces decidía simplemente el azar. Muchos emigrantes alemanes mencionan las ventajas políticas y económicas: Argentina se les presentaba como un país del futuro con buenas perspectivas de trabajo y de desarrollo. En todo caso se trataba de una elección personal que, por otra parte, se veía favorecida en Alemania por las numerosas e intensas “campañas publicitarias” llevadas a cabo para este fin. Estas medidas publicitarias desempeñaron un papel decisivo en la colonización agrícola alemana de Argentina y esto tanto en el siglo XIX como en el XX. Ya en el año 1855 el fundador de la primera colonia alemana, Aaron Castellanos, se sirvió en Alemania y Suiza de agentes que, ofreciendo una imagen paradisíaca de Argentina, reclutaban a posibles pobladores de su colonia.

La fama de paraíso por otra parte se vio potenciada en Europa también por diferentes instituciones. En Alemania, por ejemplo, se informa-



ba a los potenciales emigrantes sobre las posibilidades que ofrecía la emigración a Argentina. Hasta 1902 esa información corría a cargo de los Ministerios de Asuntos Exteriores pero sobre todo de asociaciones privadas, como por ejemplo la asociación San Rafael, y de diferentes periódicos y publicaciones periódicas. Sin embargo distintas instancias públicas intentaban controlar la publicidad gestionada por los agentes. Entre 1902 y 1913 la *Zentral-Auskunftsstelle für Auswanderer* desempeñó un papel decisivo en la difusión de la Argentina como país de acogida, recurriendo para ello a periódicos, conferencias y películas.<sup>2</sup>

Argentina, por su parte, disponía de organizaciones específicas destinadas a la acogida del inmigrante alemán. Entre otras facilidades, el gobierno argentino ofrecía a cada inmigrante una estancia gratuita de cinco días de duración en un hotel de inmigración así como el traslado igualmente gratuito hacia el interior del país. Entre 1882 y 1918 el *Verein zum Schutze germanischer Einwanderer* ayudaba a los recién llegados a buscar trabajo, función de la que se ocupó también a partir de 1918 el *Deutscher Volksbund für Argentinien*; la *Deutsche Wohltätigkeitsgesellschaft*, por su parte, ofrecía adicionalmente una ayuda financiera a los emigrantes (Saint Sauveur 1995: 180-194).

El buen nombre de Argentina a finales del siglo XIX como país de grandes posibilidades y sobre todo de la ciudad de Buenos Aires como símbolo de modernidad resultó seguramente decisivo en la elección de la Argentina para los padres de Roberto Arlt. Es posible que éstos se dirigieran a una de esas asociaciones alemanas a la hora de buscar trabajo.

## 2. Características específicas de la emigración alemana

Si se analizan las estructuras sociológicas de los emigrantes alemanes saltan a la vista distintos aspectos. Algunos de ellos, como por ejemplo la distribución geográfica o el nivel cultural de los emigrantes, tienen un carácter constante; otros, como son la religión, las estructuras demográficas o la estructura laboral, varían, sin embargo, con el tiempo.

Un aspecto común que caracterizaba a estos emigrantes alemanes, tanto en el siglo XIX como también en el XX, era su distribución geográfica, por lo demás, completamente desproporcionada. Hasta la Primera Guerra Mundial la ciudad de Buenos Aires polariza el flujo migratorio:

---

<sup>2</sup> Entre 1933 y 1945 la *Reichszentrale für die jüdische Auswanderung*, pero sobre todo instituciones como el *Hilfsverein der Juden in Deutschland* o asociaciones internacionales como la *JOINT* o la *ICA*, facilitaban la información necesaria a los judíos obligados a emigrar.

en la capital se asienta uno de cada tres alemanes. Si junto a la capital se considera la provincia de Buenos Aires obtenemos un porcentaje aún más elevado: en 1895 vivían allí la mitad y en 1914 aproximadamente un 60% de los alemanes.<sup>3</sup>

Colonias agrícolas cerradas se fundaron exclusivamente en dos regiones. En primer lugar en la provincia de Santa Fe, donde entre 1852 y 1882 se crearon un total de 46 colonias y donde en 1885 vivían unos 2.500 alemanes y 5.000 suizos. Después de la Primera Guerra Mundial Adolfo Schwelm y Carl Culmey fundaron otras tres colonias alemanas en Misiones, de tal modo que en 1936 vivía un total de 10.000 alemanes en esa provincia.

En general, sin embargo, la emigración alemana a la Argentina es un fenómeno de carácter fundamentalmente urbano. En este sentido se puede observar una continuidad absoluta en todas sus fases y se opone totalmente a la emigración a Chile y al Brasil de carácter mucho más agrícola y donde los asentamientos alemanes consiguieron subsistir. En este aspecto el caso de los padres de Roberto Arlt es muy característico: éstos se asentaron en Buenos Aires, en el barrio de Flores, donde también vivían otros muchos alemanes. El tema de la ciudad y el fenómeno de la urbanización son tópicos centrales de la producción literaria de Roberto Arlt, al igual que la descripción de las diferentes fases de la vida diaria bonaerense en sus columnas periodísticas.

El nivel cultural y la religión distinguieron claramente a los inmigrantes alemanes del resto de las otras nacionalidades presentes en ese país. Según la oficina de inmigración argentina, el índice de analfabetismo era entre los inmigrantes alemanes sensiblemente menor que en las demás nacionalidades. Por otra parte, mientras que la mayor parte de los inmigrantes, sobre todo los italianos y españoles, eran católicos, los emigrantes alemanes eran hasta 1933 en su mayoría protestantes. De este modo los alemanes del siglo XIX y XX formaron, cada uno en su respectiva religión, comunidades religiosas específicamente alemanas, que contribuyeron a fomentar la conciencia de grupo de la primera generación de inmigrantes. Si la familia Arlt tuvo contacto con alguna de esas instituciones religiosas alemanas es un dato que no puede probarse exactamente.

Si intentamos esbozar brevemente la estructura demográfica que caracterizaba la emigración alemana, hay que destacar sobre todo tres as-

---

<sup>3</sup> Este aspecto seguirá siendo una constante después de 1933 que incluso aumenta: el 95% de los judíos alemanes emigrados a Argentina entre 1933 y 1943 se asentaron en Buenos Aires.

pectos: la emigración alemana es sobre todo masculina, joven y soltera. El porcentaje de hombres superaba hasta la Primera Guerra Mundial los dos tercios; en el año migratorio más fuerte —es decir, en 1923— los hombres eran dos veces más numerosos que las mujeres. Según los censos argentinos de 1896 el 70% de los alemanes que vivían en Buenos Aires tenían entre 20 y 30 años; en 1914 un 60% tenía esa edad. El porcentaje de emigrantes no casados era también muy alto. A principios del siglo XX, así como en los años de emigración más fuertes (1923-1924), sólo un tercio de los emigrantes alemanes llegaron a Argentina con sus familias.<sup>4</sup>

Esta estructura demográfica explica en parte el hecho de que los alemanes nunca formasen un *ghetto*, pues necesitaban el contacto con la población argentina. En este contexto el caso de los padres de Arlt es típico en cuanto a que ellos eran jóvenes al llegar a Argentina, pero es a la vez atípico por llegar como familia casada.

Por lo que respecta a la estructura laboral de los inmigrantes alemanes se puede observar una evolución clara. La primera fase —que en el marco del presente trabajo sólo se describirá brevemente— se extiende desde la independencia argentina en 1810 hasta 1860.<sup>5</sup>

En 1860 existe en Buenos Aires una clase media relativamente acomodada: en ella se encuentran sobre todo personas originarias de pequeñas ciudades alemanas, la mayoría de ellas artesanos con formación que gozaban de una buena reputación, unos cien pequeños comerciantes y algunos académicos, como por ejemplo periodistas, arquitectos y maestros. Los trabajadores u obreros constituyen una minoría al igual que los agricultores. Hasta 1870 parece que la comunidad alemana estaba bastante unida: entre ellos reinaba la solidaridad y un cierto espíritu social, y las diferencias sociales no eran muy marcadas.

Estas características, sin embargo, cambiaron a partir de 1870. La segunda fase, que abarca los años comprendidos entre 1870 y 1933, se caracteriza precisamente por una mayor diferenciación social. El grupo socialmente mejor situado estaba formado por grandes comerciantes e industriales que habían sabido sacar provecho de los conocimientos adqui-

---

<sup>4</sup> Este aspecto cambiará después de 1933 con la emigración judía: entonces se tratará de una emigración familiar algo mayor por lo que se refiere a la edad.

<sup>5</sup> En la guerra de independencia argentina algunos oficiales alemanes lucharon junto a Belgrano y San Martín. Con algunas excepciones, de 1820 a 1830 las profesiones más representadas fueron las de comerciante —que frecuentemente procedían de la Hanse— y las de artesano y soldado. A partir de 1850 aumentó el grupo de grandes comerciantes, lo que llevó a la fundación de varios grandes almacenes.

ridos en el desarrollo tecnológico, industrial y comercial alemán de finales del siglo XIX. Estos mantienen estrechas relaciones con Alemania así como con los círculos argentinos en los que son bien vistos. Se agrupan sobre todo en Buenos Aires: geográficamente, en barrios como Belgrano, Flores o Palermo; socialmente hablando, en algunas asociaciones como el *Deutscher Klub*.

En este grupo se incluyen también los representantes de la clase media alta cuya cifra asciende entre 1870 y 1914 y desciende después de la Primera Guerra Mundial: entre ellos se cuentan algunos científicos que contrató el Presidente Sarmiento, algunos representantes de profesiones liberales – médicos, farmacéuticos, dentistas, ingenieros –, maestros y algunos oficiales alemanes. Aun cuando estas profesiones estaban muy bien consideradas en la Argentina, no son representativas del conjunto migratorio alemán. Estos dos grupos, que podrían ser calificados de “emigración elitista”, constituyen tan sólo el 10% del conjunto de los emigrantes alemanes. Los padres de Roberto Arlt no pertenecían a este grupo, aun cuando el padre soñaba con poder fundar su propia empresa algún día.

El grueso de los emigrantes alemanes estaba formado por la clase media; ésta estaba constituida por artesanos que en algunos ramos, como por ejemplo en la imprenta, tenían una especialización, o pequeños comerciantes procedentes de pequeñas ciudades, empleados de banca o en empresas agrícolas. Éste era el caso de los padres de Roberto Arlt, pues Karl Arlt estuvo ocupado en la Argentina en dos empresas alemanas distintas: durante los años 1906-1907 en la Farmacia Gibson y en los años 1908-1916 en los Molinos Harineros y Elevadores de Granos Río de la Plata (Arlt/Borré 1984: 11).

Finalmente estaba la clase obrera de finales del siglo XIX. Los obreros alemanes trabajaban sobre todo en la industria librera y lanera, en los ferrocarriles y en las empresas cerveceras. Estos obreros eran políticamente activos y se reunían en la asociación *Vorwärts*, fundada en 1882 por obreros socialistas alemanes. En los años 20 del siglo XX la cifra de obreros alemanes ascendió de nuevo, pero aun así seguían constituyendo una minoría; después de la Primera Guerra Mundial llegaron a conformar como mucho un tercio del total de inmigrantes alemanes.

El grupo de los agricultores sólo podía encontrarse en el interior del país. El porcentaje de agricultores alemanes que llegaron a la Argentina entre 1870 y 1930 puede estimarse en un 20% aproximadamente (Saint Sauveur 1994: 413-418).

Resulta interesante anotar que las huellas de las estructuras y tipos inmigratorios pueden ser percibidos en Argentina todavía hoy en día a pesar de la variedad y diversidad de la vida cultural y económica argentina.

### 3. El influjo de la emigración alemana en Argentina

El influjo de los emigrantes alemanes se hizo patente ya incluso antes de la independencia argentina,<sup>6</sup> pero esta influencia, fuera ella de carácter económico o cultural, se sintió sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX.

Poco tiempo después de la independencia se asentaron allí comerciantes alemanes, algunos de los cuales ya habían emigrado previamente a los Estados Unidos; otros procedían de las ciudades hanseáticas. Éstos participaron activamente en la vida económica del país. Este hecho será una constante tanto en el pasado como en el presente: los alemanes de todas las olas migratorias están fuertemente representados en la economía y el comercio; tienen fama de trabajadores y competentes, de tal modo que su participación en la vida económica es mayor que su relevancia en el conjunto de la población argentina.<sup>7</sup>

Más fácil de determinar es la influencia de la emigración alemana en la agricultura, ya que ésta se desarrolló en colonias cerradas. Después del fracaso del primer intento de colonia en 1825 en Chacarita, la primera gran experiencia se llevó a cabo en 1853 en la provincia de Santa Fe. La colonia más importante fue La Esperanza fundada por Aaron Castellanos en 1853, pero ésta careció de afluencia regular desde Alemania para mantener el elemento germánico en la misma. De otro modo transcurrió la existencia de las colonias de Entre Ríos con la inmigración de los rusos alemanes que se dio a partir de 1877, así como en las provincias de Pampa y Buenos Aires, donde se consiguió conservar de este modo el elemento específico. Después de la Primera Guerra Mundial las colonias

---

<sup>6</sup> En la conquista del Río de la Plata participaron algunos alemanes: en la “conquista espiritual” del Río de la Plata tomaron parte entre 1604 y 1755 más de cien jesuitas alemanes.

<sup>7</sup> Por lo que respecta al comercio, ya en 1865 se habían inscrito en Buenos Aires 34 empresas de importación-exportación, en 1873 eran ya 43 empresas y 281 tiendas alemanas. El porcentaje alemán en la importación argentina ascendió de un 9% en 1886 a un 17% en 1913. En la industria, por su parte, aunque en 1887 sólo aparecían registradas dos empresas, esa cifra aumentó constantemente y se fundaron nuevas firmas sobre todo en el ramo de la impresión de libros, de las empresas cerveceras y en la industria textil.

más importantes se fundaron en el noreste de la Argentina, sobre todo en Misiones; la inmigración alemana marcó de manera decisiva esta zona del país.<sup>8</sup> Estos temas, sin embargo, interesaron bastante poco a Roberto Arlt, el cual, a pesar de haber vivido entre 1921 y 1924 alejado de Buenos Aires, en Córdoba, se concentró mucho más en el fenómeno de la rápida urbanización.

En el ámbito cultural también se puede observar claramente el influjo de la emigración alemana. Muy pronto se formaron las primeras asociaciones culturales propiamente alemanas, favorecidas en gran medida por las ya definidas estructuras sociales que identificaban a esta emigración. En 1870 se podían contar ya 8 de estas instituciones, 40 en 1914 y 300 en 1938, fuesen éstas de carácter religioso, cultural o escolar. Las asociaciones religiosas fueron las primeras. En 1843 el Pastor Siegel fundó la primera comunidad protestante que aún existe en la actualidad, y a partir de 1912 se formó una comunidad católica específicamente alemana.

A pesar de que el primer club alemán se fundó ya en 1830, estas asociaciones sólo consiguieron empezar a subsistir de manera duradera a partir de 1850. Los alemanes se reunían también en función de sus profesiones —la cámara de comercio alemana fundada en 1916 existe hoy todavía— o de su origen geográfico.<sup>9</sup> Algunas asociaciones tenían una finalidad específicamente cultural, como por ejemplo el *Deutscher Literarischer Verein* fundado en 1880. El *Deutscher Volksbund für Argentinien*, creado en 1916, reunía a todas estas asociaciones culturales y fomentaba así el mantenimiento de la germanidad en Argentina.

Las asociaciones benéficas empezaron a existir a mediados del siglo XIX, algunas de las cuales perduran hoy todavía, como por ejemplo el *Deutscher Krankenverein*, fundado en 1857 o la *Deutsche Wohltätigkeitsgesellschaft*, fundada en 1916. La creación de escuelas y colegios alemanes contribuyó también de manera decisiva al mantenimiento de la germanidad en Argentina; en 1843, y de manera paralela a la primera iglesia alemana, se fundó el primer colegio alemán en el continente latinoamericano; en 1905 se contaba ya un total de 59 colegios alemanes. La prensa alemana también contribuyó a este objetivo: en 1878 la familia Aleman fundó el *Argentinisches Wochenblatt* que aún existe en la actualidad, y en 1887 Her-

---

<sup>8</sup> No todos los proyectos tuvieron éxito; sin embargo el más importante de ellos fue la colonia alemana *Eldorado* fundada por Adolfo Schwelm en 1919, seguida por otras dos fundadas por Carl Culmey, *Monte Carlo* y *Puerto Rico*.

<sup>9</sup> Ejemplos de este tipo de asociaciones son la *Badische Heimat*, el *Bayernverein*, la *Schwabenvereinigung*, el *Sächsischer Geselligkeitsverein*, la *Sudeten Landsmannschaft*, o la *Vereinigung der Rheinländer*.

mann Tjarks puso en circulación el segundo periódico alemán de importancia, la *Deutsche La Plata Zeitung*.

Por lo que se refiere a nuestro autor literario, llama la atención que Roberto Arlt no tuviese ningún tipo de contacto con este tipo de instituciones. A pesar de que sus padres hablaban alemán y sólo con dificultad lograron aprender español – de tal modo que Roberto tuvo que aprenderlo fuera del círculo familiar –, ellos no recurrieron a los colegios alemanes que habrían hecho posible que Roberto conservase por ejemplo esta lengua; los motivos fueron quizás de índole económico, pues estas instituciones eran de carácter privado. Roberto Arlt parece haber rechazado, sin embargo, la lengua alemana por las malas relaciones que mantenía con su padre. Sus conocimientos de esta lengua son “el producto de una improvisada artesanía individual, elaborada en el vagabundeo de sus años juveniles” (Arlt / Borré 1984: 21).

En líneas generales cabe calificar la influencia política de los emigrantes alemanes como de relativamente insignificante. Los que no llegaron a la Argentina ya con intereses políticos casi no intentaron intervenir en la vida política del país que los acogía. Los acontecimientos políticos alemanes influyeron en la vida de los emigrantes, ellos constituyeron un factor unificador o diferenciador, pues todas las posibles tendencias políticas se hallaban representadas en el siglo XIX y en el XX en un mismo y único lugar; sin embargo no se intentó trasladar los debates internos alemanes a la actualidad argentina. El agrónomo Ernst Oldendorff constituye una de esas pocas excepciones, pues participó en la vida política argentina dirigiendo el nuevo ministerio de agricultura del presidente Sarmiento. Otra excepción la constituye el doctor Emilio Frers, primer ministro de agricultura de Argentina e hijo del primer maestro del colegio protestante. Por su parte, la asociación *Vorwärts*, fundada por los socialistas que huyeron de Bismarck en 1882, introdujo la celebración del 1º de mayo y contribuyó de este modo a la fundación del partido socialista argentino.

Los artistas e intelectuales alemanes ejercieron un influjo mucho mayor en la vida argentina que los grupos anteriormente señalados. Tanto en el siglo XIX como en el XX algunos políticos argentinos reclutaron conscientemente a algunos expertos alemanes por sus vastos conocimientos en su especialidad. A finales del siglo XIX también se contrataron a algunos oficiales alemanes con la finalidad de que modernizasen el ejército argentino: un ejemplo lo constituye Alfred Arent, llamado por el General Rocca en calidad de director de la Academia de Guerra, u otros oficiales que estuvieron empleados también en la Academia de Guerra

hasta el final de la Primera Guerra Mundial. Se contrató también a maestros, como por ejemplo al Dr. Wilhelm Keiper, quien en 1904 fue llamado por el Ministerio de Educación con el fin de fundar con un grupo de pedagogos el Instituto Nacional de Formación de Maestros.

Algunos científicos fueron llamados expresamente por el presidente Sarmiento, como por ejemplo el biólogo Hermann Burmeister, nacido en 1807, a quien el presidente Sarmiento nombró director del Museo de Ciencias Naturales y al que se le encargó, en colaboración con otros expertos alemanes, la fundación de una facultad científica en Córdoba. También la Asociación Científica Alemana fundada en 1904 difundió los estudios y descubrimientos de alemanes en la Argentina.

También los artistas alemanes y austriacos consiguieron hacerse un nombre en la Argentina, a pesar de que sólo pocos publicaron allí obras en español debido a las dificultades que tenían con el idioma. Aun cuando algunos autores trataron temas argentinos, en líneas generales lo hicieron en lengua alemana. Buenos ejemplos de ello los constituyen Otto Schreiber con sus libros de viajes por la Patagonia alrededor de 1928, Hans Tolten con sus novelas hacia 1933, Max Tepp con sus relatos de 1932, Otto Czierski con relatos y poemas y Johann Luzian. Después de 1933 fueron sobre todo músicos como Erich y Carlos Kleiber y musicólogos como Guillermo Graetzer los que lograron cierta fama en la Argentina, incluso fuera de los círculos exclusivamente alemanes. En este sentido Roberto Arlt es una excepción: Arlt nunca escribió en lengua alemana ni publicó artículos en la prensa alemana, sino que se integró completamente en los círculos argentinos donde ya era conocido en los años treinta.

La emigración alemana a la Argentina tuvo, pues, un carácter polifacético. En ella se encuentran todas las variedades posibles de emigración (privada, económica, política), así como los dos tipos de asentamiento (inmigración individual o colectiva en colonias cerradas); en ella aparecen representadas también todos los tipos de institución posibles (cultural, religiosa, escolar) así como todas las tendencias políticas ya existentes en Alemania. La emigración alemana aparece como un fiel reflejo de lo que acontece en el país de origen, aunque conservando siempre un propio carácter en la Argentina.

El caso de Roberto Arlt llama la atención por su carácter especial. Como hijo de emigrantes que era, las experiencias relacionadas con este fenómeno marcaron sus relatos realistas, aunque supo generalizar su propia experiencia. Partió siempre del caso particular de un emigrante alemán para llegar a la generalización del fenómeno migratorio de masas



y de la rápida urbanización. Su integración al medio, a un grupo no elitista de escritores y a la propia tradición literaria argentina fue plena y creativa. Es evidente que no mantuvo ninguna relación especial con Alemania, país que nunca visitó, al contrario de España, Chile o Uruguay. Así se podría crear una nueva noción de la Argentina como “tierra literaria”, tal como la formuló Eduardo Mallea poco después de la muerte de Roberto Arlt: “muere con Roberto Arlt uno de los auténticos escritores que nuestra tierra ha suscitado, uno – pese a su juventud – de los verdaderos eminentes” (Larra, 1998: 20). El caso de Roberto Arlt, para quien escribir era una especie de viaje y una “válvula de escape en la vida”, como él lo expresó, demuestra claramente cómo un país puede enriquecerse con la acogida de inmigrantes.

## Bibliografía

ARLT, Mirta/ BORRÉ, Omar (1984): *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires: Torres Agüero.

LARRA, Raul (1998): *Roberto Arlt el torturado*, Buenos Aires: Ameghin.

SAINT SAUVEUR-HENN, Anne (1994): “Zur Struktur der deutschen Einwanderung nach Argentinien“, en: Felix Becker / Holger Meding / Barbara Potthast / Karin Schüler (eds.): *Iberische Welten*, Köln/Wien/Weimar: Böhlau, 409-424.

SAINT SAUVEUR-HENN, Anne (1995): *Un siècle d'émigration allemande vers l'Argentine, 1853-1945*, Köln/Wien/Weimar: Böhlau (bibliografía comentada: 789-819).

SAINT SAUVEUR-HENN, Anne (1996): “Lateinamerika als Zuflucht, 1933 bis 1945“, en: Karl Kohut / Dietrich Briesemeister / Gustav Siebenmann (eds.): *Deutsche in Lateinamerika – Lateinamerika in Deutschland*, Frankfurt am Main: Vervuert, 67-81.



José Morales Saravia

## Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt

### I

El historicismo dominó el paradigma estético de esa corriente tan enraizada en la región del Río de la Plata llamada Modernismo.<sup>1</sup> Sobre este hecho ha llamado la atención Angel Rama en su hasta ahora no suficientemente justipreciado libro *Las máscaras democráticas del modernismo*,<sup>2</sup> Rama (1985: cap. V) hablaba ahí de una hermenéutica que encerraba dos momentos: si por una parte el Modernismo asumió la tarea de apropiarse de la historia mundial —correlato de este momento fue la intensa inmigración realizada a la región—, por otra parte el Modernismo reconoció también como tarea suya aquella de insertar la propia región en esa historia mundial; junto a temas y figuras griegas, romanas, francesas, chinas, aparecían la pampa, los gauchos y las tradiciones nativas. Rama (1985: cap. III) hablaba —citando a Nietzsche— de un baile de máscaras, de un carnaval, de los aspectos comediodrámicos del proceso modernizador contenidos en el Modernismo, de las figuras plebeyas que disponían de la historia como de un baúl de disfraces.

La obra literaria de Roberto Arlt no puede ser entendida bajo esta hermenéutica; sus tareas literarias tienen poco que ver con la incorpora-

---

<sup>1</sup> Hay diferentes definiciones del historicismo; la más sencilla es: „das geschichtliche Bewußtsein, d.h., das jede Erkenntnis begleitende Bewußtsein der Gewordenheit alles, auch des geistig Seienden“ (Schmid 1991: 299). Otra definición es: “Historicism is the belief that an adequate understanding of the nature of anything and an adequate assessment of its value are to be gained by considering it in terms of the place it occupied and the role it played within a process of development” (Edwards 1972: 24). Otras definiciones en Brugger (1976: 166-167) y en Precht/Burkard (1999: 237).

<sup>2</sup> A diferencia de su libro *La ciudad letrada* (1984), este libro no ha tenido toda la recepción que se merece. Buenas muestras de esto son por ejemplo los planteamientos —a mi juicio y al juicio de Rama también erróneos— de periodización implícitos en el libro *Desencuentros de la modernidad* (1989) de Julio Ramos que no cita *Las máscaras democráticas del modernismo*, siendo que su tema es precisamente el modernismo. El libro de homenaje editado por Mabel Moraña, *Angel Rama y los estudios latinoamericanos* (1997), no le dedica ningún trabajo y sólo un artículo se limita a citarlo, dentro de la discusión sobre la posmodernidad, casi de pasada; véase ahí Ortiz-Márquez (1997:193-212).

ción de la historia mundial o con la inscripción de lo regional en lo internacional.<sup>3</sup> Sus personajes y las acciones de éstos están anclados en la actualidad, en el ahora. Es así y a más tardar a partir de *El juguete rabioso* (1926) que se puede hablar de un sentido emergente en la región del Río de la Plata. Que este momento emergente no permaneció un acontecimiento aislado, sino que condujo a la constitución de un sistema, es decir, de un paradigma, lo muestra su extraordinaria receptividad, su capacidad de asimilación de elementos distintos y su desarrollo. Autores como Borges, Felisberto Hernández, Onetti, Cortázar, Sábato, Piglia, entre otros, crearon sus obras en el retrabajo de esta semántica emergente. En lo que sigue quiero, tomando como ejemplo la novela *El juguete rabioso*, responder a la pregunta de cómo se dio esta emergencia semántica, es decir, cómo este sentido devino —recurriendo a las tradiciones de la región del Río de la Plata y empleando un procedimiento de selección y variación de sus elementos— una semántica que desembocó en la constitución de un sistema.<sup>4</sup>

## II

La novela *El juguete rabioso* presenta, en sus cuatro capítulos, las memorias del joven argentino Silvio Astier. Este yo narrador recapitula su acceso a la adultez como un proceso pleno de desilusiones que conduce al apren-

<sup>3</sup> En las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Arlt, las alusiones al mundo contemporáneo, por ejemplo al Ku-Klux-Klan o a los inventos científicos o a la guerra (en Arlt 1978: 19, 35, 165), no deben verse como una apropiación de ese mundo internacional —este mundo ya fue apropiado por el Modernismo—, sino como manifestación de vivir en la actualidad internacional.

<sup>4</sup> Sigo aquí algunos de los planteamientos de Niklas Luhman sobre la teoría de sistemas, especialmente las nociones de “constitución del sistema” (*Systembildung*), “receptividad”, “proliferación” (*Anschlußfähigkeit*) y “emergencia semántica” (*Emergenz*). Cito aquí un pasaje que pone en relación estos conceptos: “Für die Theorie autopoietischer Systeme stellt sich [...] vorrangig die Frage, wie man überhaupt von einem Elementarereignis zum nächsten kommt; das Grundproblem liegt hier nicht in der *Wiederholung*, sondern in der *Anschlußfähigkeit*. Hierfür erweist sich die Ausdifferenzierung eines selbstreferentiell-geschlossenen Reproduktionszusammenhangs als unerlässlich, und erst in bezug auf ein dadurch gebildetes System lassen sich Probleme der Strukturbildung und Strukturänderung formulieren. Strukturen müssen, anders gesagt, die Anschlußfähigkeit der autopoietischen Reproduktion ermöglichen, wenn sie nicht ihre eigene Existenzgrundlage aufgeben wollen, und das limitiert den Bereich möglicher Änderungen, möglichen Lernens” (Luhmann 1996: 62). La noción de “emergencia” es definida en estos términos: “Emergenz ist [...] nicht einfach Akkumulation von Komplexität, sondern Unterbrechung und Neubeginn des Aufbaus von Komplexität” (Luhmann 1996: 44).

dizaje de lo abominable. Esta decisión narrativa —narrador en primera persona, acumulación de episodios— determina el género de esta novela, que se apoya en el esquema de la novela de formación, y el tipo de héroe, que es aquel del romanticismo desilusionado. Esta decisión narrativa encierra, sin embargo, una paradoja, pues la característica básica de la novela de formación (los años de aprendizaje desembocan al final y por un momento en la reconciliación del héroe con la sociedad y con el mundo externo a él) no puede ser combinada de ninguna manera con las determinaciones de la desilusión romántica, cuyo héroe rechaza decisivamente el mundo normativo de la sociedad.<sup>5</sup> Yo espero poder mostrar al final —recurriendo al sub-género de la novela picaresca y aislando un procedimiento irónico— cómo esta paradoja se mantiene y resulta ser un elemento estructural de la semántica emergente. Por ahora quiero mencionar sólo que los cuatro capítulos se cierran con el fracaso de los empeños del personaje y/o con un acto abominable. En el primer capítulo, la banda de ladrones que une a los amigos es disuelta ante la amenaza de la policía; en el segundo, fracasa la venganza del personaje principal practicada ante sus empleadores; en el tercer capítulo, el héroe no logra consumar su suicidio después de que ha sido echado de la Escuela Militar de la Aviación, y en el cuarto, éste traiciona al amigo y lo denuncia a la policía.

Partiendo de los cuatro capítulos que forman la novela se puede descomponer la semántica emergente —yo la he llamado una semántica de la desilusión<sup>6</sup>— en por lo menos cuatro elementos. Cada capítulo porta

<sup>5</sup> Una definición del romanticismo desilusionado es: “[es handelt sich] um eine in sich mehr oder weniger vollendete, inhaltlich erfüllte, rein innerliche Wirklichkeit, die mit der äußeren in Wettbewerb tritt, ein eigenes, reiches und bewegtes Leben hat, das sich in spontaner Selbstsicherheit für die einzig wahre Realität, für die Essenz der Welt hält, und dessen gescheiterter Versuch diese Gleichsetzung zu verwirklichen den Gegenstand der Dichtung abgibt” (Lukács 1982: 98). El tema de la novela de formación (*Bildungsroman*), es según el mismo autor: “die Versöhnung des problematischen, vom erlebten Ideal geführten Individuums mit der konkreten, gesellschaftlichen Wirklichkeit” (Lukács 1982: 117).

<sup>6</sup> En lo relativo al concepto de ‘semántica’ y de ‘sentido’, seguimos aquí menos las nociones al uso en la semántica estructural o postestructuralista, que los planteamientos de Luhmann. Una definición de ‘sentido’ es: “Das Phänomen Sinn erscheint in der Form eines Überschusses von Verweisungen auf andere Möglichkeiten des Erlebens und Handelns” (Luhmann 1996:93); “Sinn bewirkt [...] einerseits: daß diese Operationen [las operaciones de los sistemas síquicos y sociales] Komplexität nicht vernichten können, sondern sie mit der Verwendung von Sinn fortlaufend regenerieren. [...] Andererseits reformuliert jeder Sinn den in aller Komplexität implizierten Selektionszwang, und jeder bestimmte Sinn qualifiziert sich dadurch, daß er bestimmte Anschlußmöglichkeiten nahelegt und andere unwahrscheinlich

así un subtítulo y éste hace referencia a una unidad semántica. El subtítulo “Los ladrones” en el primer capítulo trae el concepto de lo plebeyo; “Los trabajos y los días”, en el segundo, refiere el concepto de lo vil; “El juguete rabioso” en el tercero remite, de manera mediata, al concepto de lo deficiente, y “Judas Iscariote”, finalmente, al concepto de lo infame. Cada uno de estos conceptos —lo plebeyo, lo vil, lo deficiente y lo infame— está conectado a un elemento semántico de la tradición rioplatense; juntos logran ellos, a través de un procedimiento de selección, combinación y variación —aislable en ésta y en las otras novelas de Arlt, pero también en las de otros autores, tanto en la elección del género novelesco, en la constitución del *plot*, en la determinación del héroe tipo como en el recurso a determinadas figuras retóricas— un momento de estabilización que conduce a la constitución de un sistema.

### III

El subtítulo “Los ladrones” en el primer capítulo parece indicar que en esta novela se trata de literatura policíaca. Sin embargo, si se lee la primera frase de la novela, se tiene que corregir rápidamente esta atribución: “Cuando tenía catorce años me inicié en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz” (Arlt 1999: 87). Se tiene pues que hablar de literatura bandoleresca. Esta corrección es, a causa del cambio de valoración ahí implícito, semánticamente decisiva; este cambio, por lo demás, tiene en la región del Río de la Plata una larga tradición. La novela policíaca separa claramente entre el bien y el mal y otorga el rol de lo bueno a la policía y el de lo malo a los delincuentes. Esto no sucede en la literatura de bandidos donde los valores están otorgados de manera inversa. No quiero retrotraerme aquí demasiado en el tiempo y recordar la literatura antirosista (en *El matadero* de Echeverría las fuerzas del orden son, por ejemplo, los delincuentes);<sup>7</sup> más importan-

---

oder schwierig oder weitläufig macht oder (vorläufig) ausschließt” (Luhmann 1996: 94). En relación al concepto de estructura se define ‘semántica’ de la siguiente manera: “Abstrakt genommen läßt sich der Strukturbegriff auf Kommunikation oder auf Handlung beziehen. Die Strukturen, die Kommunikation mit Kommunikation verknüpfen, beziehen Informationen ein, sind also Weltstrukturen. Sie erfassen im System alles, was für das System relevant werden kann. Soweit sie Sinnformen bereithalten, die in der Kommunikation als bewahrenswert behandelt werden, werden wir bei Gelegenheit auch von ‘Semantik’ sprechen” (Luhmann 1996: 382).

<sup>7</sup> Este relato concluye con las siguientes frases: “En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federa-

te me parece en este contexto referirme a la literatura gauchesca y especialmente al *Martín Fierro* de José Hernández.<sup>8</sup>

Este cambio valorativo se puede apreciar en el Río de la Plata con toda nitidez, a más tardar, en el ciclo de conferencias que pronunció Leopoldo Lugones en 1916 y que fueron editadas bajo el título de *El payador*. Este cambio valorativo puede ser traducido a términos estéticos con el concepto de lo *picturesque* que revalora lo popular y lo cotidiano.<sup>10</sup> El concepto sufre, sin embargo, en esta región un reajuste, una selección

ción rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas”(Echeverría 1986: 114).

- <sup>8</sup> Borges trata este tema en un breve texto de *Otras inquisiciones* (1952) titulado “Nuestro pobre individualismo”; ahí escribe: “El argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse a la circunstancia de que, en este país, los gobiernos suelen ser pésimos o al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano. Aforismos como el de Hegel ‘El Estado es la realidad de la idea moral’ le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una *mafia*, siente que ese ‘héroe’ es un incomprensible canalla. [...] Profundamente lo confirma una noche de la literatura argentina: esa desesperada noche en la que un sargento de la policía rural gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro” (Borges 1989. I: 658). El pasaje que Borges cita del *Martín Fierro* se encuentra en la primera parte, capítulo IX y se trata de los versos 1621-1626. Véase Hernández 1971: 58.
- <sup>9</sup> La positivización que opera Lugones de la figura del gaucho alzado o del desertor se deja observar en este pasaje del prólogo: “El objeto de este libro es, pues, definir bajo el mencionado aspecto la poesía épica, demostrar que nuestro *Martín Fierro* pertenece a ella, estudiarlo como tal, determinar simultáneamente, por la naturaleza de sus elementos, la formación de la raza, y con ello formular, por último, el secreto de su destino”; más adelante él arremete contra sus detractores: “Los pulcros universitarios que, por la misma época [...] no supieron la diferencia entre el gaucho viril, sin amo en su pampa, y la triste chusma de la ciudad [...]; de igual modo que tampoco entendieron la poesía épica de *Martín Fierro* superior, como se verá, al purismo y a la literatura” (Lugones 1962: 1082 y 1083).
- <sup>10</sup> Para este concepto —que escribo en inglés para evitar la noción plana que da la palabra “pintoresco” en español que refiere inmediatamente a “color local”— y su evolución desde su origen italiano (*pittresco*), su retrabajo inglés (*picturesque*) y su ascensión y uso en la cultura francesa (*pittoresque*) hasta el romanticismo que lo modifica para oponerlo al neoclasicismo y a su tendencia a la abstracción y al idealismo, véase Munsters 1991, quien cita estas palabras que pueden fungir de definición: “D’ailleurs”, écrit Hugo dans la préface des *Orientales*, ‘tout est sujet; tout relève de l’art; tout a droit de cité en poésie’. Tout sujet est bon s’il suscite une émotion ou une sensation sincèrement vécues” (Munsters 1991: 203).

semántica, que lo lleva a designar lo popular pero bajo el aspecto de lo plebeyo. El tango, el gusto por la “orilla”, la afición a la literatura de bandidos (pienso aquí en las novelas folletinescas de Eduardo Gutiérrez)<sup>11</sup> y más tarde a la narración policíaca son prueba suficiente de este reajuste semántico. Roberto Arlt apela a la categoría de lo *picturesque* en su versión de lo plebeyo cuando hace soñar a su personaje Silvio Astier con convertirse —junto con sus amigos— en un bandolero famoso; esto revela, por lo demás, un elemento romántico en la constitución del héroe novelesco. Este sueño presupone, sin embargo, un proceso de urbanización no tan avanzado y una diferenciación de las instancias del poder y del manejo del orden público bastante incipiente, caso que no es el del Buenos Aires de 1915.<sup>12</sup> En el espacio urbano porteño de la época los bandidos son sencillamente delincuentes y la policía —que en la novela en cuestión aparece muchas veces como una instancia omnipresente, bien organizada y eficiente— no hace sino arrestarlos y encarcelarlos. Es por esta razón que Silvio y sus amigos abandonan este sueño plebeyo-romántico y disuelven la banda de ladrones que habían fundado. La imposibilidad de realizar este sueño es tematizada en la novela en el tratamiento del personaje Enrique, quien empeñado en continuar actuando como ladrón termina en la cárcel.

#### IV

Al concepto de lo plebeyo Arlt agrega —su capacidad semántica de combinación lo permite— el concepto de lo bajo y lo vil. Así el subtítulo del segundo capítulo “Los trabajos y los días” tiene menos que ver con la obra de Hesíodo que lleva el mismo título que con el dominio de lo cotidiano y del mundo del trabajo. La crítica ha llamado aquí la atención sobre la existencia de un esquema picaresco dentro del esquema de la

---

<sup>11</sup> Me refiero a sus novelas folletinescas que tienen por tema la vida de bandidos; especialmente populares fueron *Un capitán de ladrones* (1879) y *Juan Moreira* (1889-1880). Otras novelas de este tipo, dentro de lo que se ha llamado relatos policiales, son: *El Jorobado*, *Los grandes Ladrones*, *Los siete bravos*; dentro de la novelas gauchescas: *Juan Cuello*, *Juan Sin Patria*, *Los hermanos Barrientos*, *Hormiga negra*. Sobre Gutiérrez se puede consultar Rivera 1980: 217-240.

<sup>12</sup> Sobre la historia urbana de Buenos Aires se puede consultar: Romero/Romero 1983; una historia de la policía en Argentina se encuentra en Rodríguez 1981; sobre los diferentes discursos criminalistas y “higienistas” en la época véase Lancelotti 1914 y especialmente Huertas García-Alejo 1991.



novela de formación<sup>13</sup>: el joven desempleado Silvio encuentra trabajo en una tienda de libros usados. Una relación pre-moderna de señor a criado se actualiza en este capítulo: Silvio recibe por su trabajo comida, alojamiento y un mínimo salario. Así como la mercancía es de segunda mano, de segunda clase, así el señor se encuentra en un escalón más abajo, lo mismo que el criado (la descripción del destino de Miguel, el otro empleado en la tienda, refuerza la construcción semántica de la novela y funge de *amplificatio* del tópico). La presentación de objetos, atmósferas, espacios —que ocupa bastante espacio en este capítulo— debe ser leída como otra variación del concepto estético de lo bajo y lo vil: se trata de lo miserable, lo mal oliente, lo sucio, lo mezquino.<sup>14</sup> La tienda de libros usados es llamada una cueva, la cocina está llena de grasa por todas partes, los baños apestan a orines acumulados. Esta cualidad negativa contamina también la interioridad del personaje principal que describe este hecho como un proceso paulatino de ensuciamiento de su alma: “Tenía la sensación de que mi espíritu se estaba ensuciando, de que la lepra de esa gente me agrietaba la piel del espíritu para excavar allí sus cavernas oscuras” (Arlt 1999<sup>4</sup>: 156). El tema del ascenso social —un tema implícito al tópico de la relación señor-criado, el tema del “medrar” picaresco<sup>15</sup>— aparece aquí también de manera negativa. El esperado apoyo de un teósofo que le promete a Silvio conseguirle trabajo no se realiza; el breve y literariamente productivo *plot* de la visita, cargada eróticamente, a una dama elegante, amante de un hombre rico, despierta en el personaje principal expectativas y fantasías que no tienen ninguna consecuencia y le

---

<sup>13</sup> Cito aquí de manera representativa el estudio que precede a su edición de esta novela donde Rita Gnutzmann llama la atención sobre este particular y presenta pasajes que podrían proceder de esta tradición; sin embargo ella no desarrolla la función que la aparición de este esquema podría tener en la novela (Gnutzmann 1999:44-47).

<sup>14</sup> Remito a la estética de lo feo y cito especialmente la definición de lo bajo y vil: “Der Gegensatz des Majestätischen ist das Niedrige, welches in seiner Selbstbestimmung von zufälligen und beschränkten, von kleinlichen und egoistischen Motiven bestimmt wird. [...] Die Niedrigkeit [...] wird: 1. unmittelbar das Alltägliche, Gewöhnliche, Triviale sein; 2. relativ das Wechselnde und Haltlose, das Zufällige und Willkürliche; 3. die Roheit als die Erniedrigung der Freiheit unter eine ihr fremde Notwendigkeit oder gar als das Hervorbringen einer solchen Erniedrigung” (Rosenkranz 1990: 164).

<sup>15</sup> Cito el pasaje pertinente del libro clásico de la picaresca: “[...] él me habló un día muy largo [...] y me dijo: Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará. [...] Por lo tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca: digo a tu provecho” (*Lazarillo de Tormes* 1990: 133).

muestran de manera más rotunda su “baja” condición.<sup>16</sup> Esta intensa humillación y el sentimiento de encontrarse en una situación sin salida (en la novela picaresca por lo menos el ascenso social se paga con la humillación)<sup>17</sup> llevan a este yo narrador a pensar en vengarse del propietario de la librería. El tema del delito —aquí sin connotación plebeya ni carácter romántico— vuelve a aparecer. Este acto de venganza no cumple, sin embargo, con las reglas de la semántica emergente y fracasa. El yo narrador deja de trabajar y pone así momentáneamente fin a su humillación. El mundo permanece, sin embargo, cubierto totalmente por la categoría de lo bajo y lo vil.

## V

El capítulo tercero toma de la tradición del Río de la Plata algunos elementos semánticos que se encuentran en directa relación con el discurso modernizador de la región y los presenta bajo el aspecto de lo deficiente. Se trata del tópico de la juventud entendida como portadora de las esperanzas puestas en el futuro, cuyo retrabajo regional se retrotrae hasta el concepto de “Joven Argentina” empleado a mediados del siglo XIX;<sup>18</sup> se trata del tópico de las instituciones nacionales definidas éstas por su fun-

<sup>16</sup> Este *plot* se muestra especialmente productivo, recursivo y recurrente (*anschlussfähig*) en la obra narrativa de Felisberto Hernández; léase, por ejemplo, “El balcón”, “Me-nos Julia”, “El comedor oscuro”, “La casa inundada” (Hernández 1983, II).

<sup>17</sup> No hay que olvidar que Lázaro habla del “caso” y se hace el sordo frente a las habladurías ciertas que dicen que su mujer es amante del aguacil. Cito el pasaje en cuestión: “Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso; antes, cuando alguno siento que quiere decir algo della, le atajo y le digo: ‘Mirá, si sois mi amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por un amigo al que me hace pesar. Mayormente, si me quieren meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero y la amo más que a mí, y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco. [...]’

[...] Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna” (*Lazarillo de Tormes* 1990: 134-135).

<sup>18</sup> Esta designación fue empleada para el grupo de jóvenes escritores que fundaron la “Asociación de Mayo”. Entre sus miembros se contaban Echeverría, Alberdi, Sarmiento, es decir, los padres de la patria argentina que en sus obras pensaron la nación y sus instituciones modernas. Zum Felde (1954: 93) define a este grupo: “El rasgo intelectual característico de la generación romántica platense que se inicia en el ‘Dogma’ [de Echeverría], es pues, esa voluntad de lucha contra el estilo de vida y de cultura heredado del coloniaje [...] y [son partidarios de] las nuevas corrientes ideológicas del liberalismo democrático, que Echeverría llama ‘socialistas’, por identificación con las doctrinas saint-simonianas que profesa.”

ción y su eficacia,<sup>19</sup> y se trata del tópico de la significación del saber en vistas a alcanzar la grandeza nacional y la felicidad individual.<sup>20</sup> El yo narrador equipara así ascenso social, éxito personal, con progreso científico; él es un científico aficionado y sueña hacerse famoso por sus inventos. En el esquema picaresco presente en la novela —este capítulo funge de segundo episodio— la Aviación asume el papel de señor, de patrón que busca aprendices de mecánica. El yo narrador es aceptado como aprendiz debido a sus conocimientos científicos, pero resulta decepcionado en sus expectativas cuando se lo despide de la Escuela Militar de esta institución, no por razón de ser —como se le dice— demasiado inteligente para la Aviación, sino porque un alto oficial desea para un recomendado suyo la plaza de aprendiz que el narrador ocupa. La relación moderna existente entre institución e individuo, basada en la función que se cumple y la eficiencia con que se la desempeña, es desenmascarada como deficiente, es decir, como pre-moderna.

De igual manera se desmonta en este capítulo el tópico de la juventud en tanto portadora de las esperanzas de futuro cuando se presenta el intento de suicidio del yo narrador y cuando se narra el destino del joven homosexual que busca pareja erótica en un hotel. A la pregunta que le hace el yo narrador a éste sobre el origen de su “abominable” inclinación remite el joven homosexual a su maestro. Éste se llama Próspero. El

---

<sup>19</sup> A este respecto se puede consultar el último capítulo, “Presente y porvenir”, del *Facundo*, especialmente las últimas páginas donde Sarmiento (1977: 225-246) propone un amplio proyecto, la realización en el futuro de un proceso de institucionalización que apunta a la diferenciación moderna de las instancias sociales en sistemas autónomos. Esta institucionalización se refiere a los aspectos administrativos, de defensa, de comercio y economía, de infraestructura, de poblamiento e inmigración, de educación, de uso del poder público y de la justicia, de culto. Sobre la diferenciación en sistemas funcionales autónomos se puede consultar Luhmann (1996: 84) quien define este concepto: “Wir werden viel von ‘Ausdifferenzierung’ von Funktionseinrichtungen sprechen; das heißt aber niemals Herauslösung oder Abtrennung vom ursprünglichen Zusammenhang, sondern nur: Etablierung funktionsbezogener Differenzen innerhalb des Systems, auf dessen Probleme sich die Funktionseinrichtungen beziehen.”

<sup>20</sup> Cito del *Facundo* el pasaje pertinente donde Sarmiento contrapone lo hecho por Rosas y lo que hará el nuevo gobierno: “Porque él ha destruido los colegios y quitado las rentas de las escuelas, el *nuevo gobierno* organizará la educación pública en toda la República con rentas adecuadas y con un ministerio especial como en Europa, como en Chile y Bolivia; porque el saber es riqueza y un pueblo que vegeta en la ignorancia es pobre y bárbaro” (Sarmiento 1977: 239); “La inteligencia, el talento y el saber serán llamados de nuevo a dirigir los destinos públicos como en todos los países civilizados” (Sarmiento 1977: 239).

nombre no sólo encierra una referencia a bienestar y progreso, sino es sobre todo una directa alusión a una figura literaria que representa –en el cambio de siglo y en la región– el proyecto de grandeza nacional: la alusión es al maestro del mismo nombre que aparece en el libro *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó.<sup>21</sup> Las instituciones modernas, la juventud y sus maestros, es decir, sus proyectos aparecen como deficientes. El yo narrador intenta sin éxito suicidarse. El no muere y es confrontado con la pregunta de cómo seguir viviendo, es decir, cómo seguir actuando en este mundo vil y deficiente.

## VI

“Judas Iscariote”, el subtítulo del último capítulo, anuncia el tema de la traición. Este tema puede ser traducido por la palabra infamia, un concepto lleno de posibilidades dentro de la constitución semántica del sistema en cuestión.<sup>22</sup> En este capítulo el esquema de la novela picaresca está vigente –con ello se cumple el principio de este género de presentar por lo menos tres episodios<sup>23</sup>–, pero se queda a medio camino, no conduce al “medrar” que lo cierra y es abandonado después de un cierto de-

---

<sup>21</sup> No puede sorprender que a mediados de los años veinte Arlt –representante de la semántica emergente– se muestre especialmente crítico con uno de los pilares del sistema literario anterior, o de la semántica precedente, cuya lexicalización pasaba no sólo por el nombre Modernismo sino por el Arielismo de Rodó. Cito la presentación de Próspero en *Ariel* para que se vea la intensidad de la crítica: “Aquella tarde, el viejo y venerado maestro, a quien solían llamar Próspero, por su alusión al sabio maestro de *La Tempestad* shakesperiana, se despedía de sus jóvenes discípulos, pasado un año de tareas, congregándolos una vez más a su alrededor. Ya habían llegado ellos a la amplia sala de estudio, en la que un gusto delicado y severo esmerábase por todas partes en honrar la noble presencia de los libros, fieles compañeros de Próspero” (Rodó 1967: 206).

<sup>22</sup> Su posibilidad de aparecer aquí (*Anschlussfähigkeit*) la ofrecen los otros conceptos aislados hasta ahora –el de lo plebeyo y el de lo vil– que se mueven en el mismo orden de lo estético feo, sólo que lo infame (*die Niederträchtigkeit*) representa todavía un descenso mayor dentro del orden de esta estética y aparece en ella como último peldaño en el acápite sobre el mal. Rosenkranz cita en su tratado una afirmación de Hegel: “‘Vornehmlich’, meint Hegel, ‘ist die Niederträchtigkeit verächtlich, indem sie aus dem Neid und Haß gegen das Edle entspringt, und sich nicht scheut, auch eine in sich berechtigte Macht zum Mittel für die eigene schlechte oder schändliche Leidenschaft zu verkehren [...]’” (Rosenkranz 1990: 290).

<sup>23</sup> El punto ha sido tratado en relación a la vinculación del *Lazarillo de Tormes* con el relato popular oral que exige como regla implícita que una historia tenga por lo menos tres episodios. Véase a este respecto la bibliografía razonada y comentada de Ricapito 1980: 372-378.

sarrollo. Este esquema sirve, sin embargo, para presentar un nuevo elemento. Si en los capítulos anteriores la desilusión del personaje principal se refería a la relación señor-criado, o a la relación deficiente y premoderna entre institución e individuo, ella se relaciona ahora al problema de la competición entre empleados y firmas, a la dinámica de la oferta y la demanda en la moderna economía de mercado: un compañero de trabajo —ahora el yo narrador trabaja como vendedor de papel al por mayor— vende más papel que él; por otra parte, los clientes no sólo no pagan o no quieren pagar y se demoran, sino que piden la mercancía y la devuelven después de haberla recibido si es que entre tanto otros negocios les ofrecen una mejor y más barata oferta.

Pero las reglas del romanticismo desilusionado se imponen pronto en este capítulo sobre el esquema de la novela picaresca. Esto sucede con la reintroducción del tema del delito en su versión positivizada de lo plebeyo. Como en el primer capítulo, este tema aparece en directa relación con la figura del amigo.<sup>24</sup> El Rengo —llamado así por su cojera— es aquí el amigo del yo narrador, trabaja como cuidador de coches y aprovecha toda ocasión para apropiarse de objetos de cualquier tipo; él le tiene simpatía al yo narrador, le confía sus pequeñas aventuras como ladrón y lo gana aparentemente como socio y cómplice para realizar un robo en la casa de un ingeniero adinerado. El yo narrador revela, sin embargo, al propietario de la casa el robo y la policía toma prisionero al Rengo unas horas antes de cometer el delito. Es en este momento, o más exactamente, en el momento en que el personaje principal reflexiona sobre la inminente delación de su amigo, cuando el yo narrador pronuncia la palabra infamia. Primero él justifica su traición como una forma de ampliar su horizonte espiritual, como un penetrar en los abismos vertiginosos de la sub-

---

<sup>24</sup> La positiva representación de la amistad como pasión en el argentino quedó ya subrayada por Borges en el texto citado más arriba sobre el individualismo, de allí lo grave de faltar a ella, más allá de si ésta se basa sobre principios asociales. Otro autor que le dedica algunas reflexiones presenta este tópico de la siguiente manera: "En la amistad europea hay un pacto tácito de colaboración, un complot de conveniencias sin escapatorias ni empalmes sentimentales. En la amistad porteña hay un desprendimiento afectivo tan compacto que es casi amoroso. La amistad europea es un intercambio. La amistad porteña es un don: el único de esta tierra." "Una vez entablada la amistad es ajuste sagrado. Ni los vaivenes de la fortuna, ni los tropiezos de las empresas, ni los malos logros de las intenciones pueden destruirla. [...] Todo delito halla una excusa en la intimidad del sentimiento porteño, todo fracaso un atenuamiento, menos los delitos inferidos a la estrecha ligazón que presupone la amistad. Ser 'falluto', infiel a los compromisos de la camaradería, es baldón infamante, desdoro que no se perdona" (Scalabrini Ortiz 1933: 20 y 23-24).

jetividad; después él le aclara al ingeniero, quien lo acusa al oír su declaración de haber quebrado las reglas de la amistad, que a veces es necesario obrar de manera infame para poder continuar viviendo.

Este hecho alude, dentro del romanticismo desilusionado, al tema de la necesidad de actuar, de la necesidad del acto que, en las selecciones de sentido de la semántica de la desilusión aquí descrita, sólo puede ser realizado de manera abominable.<sup>25</sup> Desde el punto de vista del género novelesístico, el héroe del romanticismo desilusionado es un personaje dominado por el contenido de su mundo interno, un personaje, que después de sufrir muchas desilusiones, está inclinado a no actuar y a permanecer en su mundo interno. El mundo externo se le presenta como el mundo de la negatividad, como el mundo de las aborrecidas convenciones. Entre este mundo y el contenido de su subjetividad no puede existir ninguna posibilidad de reconciliación. Sin embargo, este héroe tiene que actuar para que se constituya un *plot*. Si él lo hiciera según los principios del mundo externo traicionaría su interioridad (en la novela misma se tematiza este contenido con el rechazo por parte de Silvio Astier de todo trabajo que no corresponda a su inteligencia y a su talento de inventor).<sup>26</sup> Pero la novela en tanto género hace necesaria la pregunta por la acción; ella se plantea, dentro del romanticismo desilusionado constituido semánticamente en los términos descritos, como la pregunta por la necesidad de la acción aborrecible. El final de *El juguete rabioso*, un final que la crítica hasta ahora no había logrado interpretar de manera convincente, encuentra aquí su posible explicación.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Lukács (1982: 102) escribe –la necesidad del acto en tanto abominable no se encuentra en sus planteamientos– sobre los problemas de la novela romántica desilusionada lo siguiente: “Das ästhetische Problem, die Verwandlung von Stimmung und Reflexion, von Lyrismus und Psychologie in echt epische Ausdrucksmittel, konzentriert sich deshalb um das ethische Grundproblem, um die Frage der notwendigen und möglichen Tat.” En lo que sigue, sobre todo en mi análisis de la semántica propia de la desilusión en esta región que exige la afirmación del hacer en lo negativo entendido de manera irónica, me aparto de los planteamientos de Lukács.

<sup>26</sup> Cito el pasaje pertinente de la novela (Arlt 1999a: 128):

“Tenés que trabajar, Silvio.

Trabajar, trabajar de qué? [...]

[...]

En *La Prensa* siempre piden...

Sí, piden lavacopas, peones... quiere que vaya a trabajar de lavacopas?”

<sup>27</sup> Pastor (1980: 74) ve la traición en términos de ruptura alienada y no reconoce en ella las determinaciones semánticas que la construyen, la doble ironía que explico más adelante: “El suicidio de Astier marca su entrada en el mundo de los adultos. Al salir con vida de él, Astier ingresará en ese mundo, aceptará un trabajo de vendedor de

El cambio semántico de lo popular realizado bajo el signo de lo plebeyo, que conectaba a éste con la literatura bandolerescas, hacía que en el capítulo inicial la banda delictiva de los amigos apareciera teniendo un valor positivo, mientras se valoraba negativamente a la policía en tanto representante de las fuerzas del orden y de la sociedad. Este cambio semántico sigue en pie en el último capítulo. El ingeniero muestra, por ejemplo, encontrarse dentro de esta semántica: él no felicita a Silvio Astier por su supuesta creencia en la ley y el orden, sino lo acusa de haber roto los pactos de la amistad, entendida ésta bajo los parámetros de lo plebeyo positivizado. Silvio aparece así como un doble infractor; él hace que el delito de su amigo fracase recurriendo a otro delito. No hay que olvidar en este contexto que entre el primer y el último capítulo se encuentran los episodios de la desilusión. A causa de esta desilusión Silvio no puede ya actuar como en el primer capítulo, esto es, no puede devenir el socio y cómplice de Rengo en el robo. También está excluida, a causa de la positivización de lo plebeyo, la posibilidad de actuar como la policía y de identificarse con ella. Para poder seguir actuando y en esas acciones no traicionar el contenido de su subjetividad desilusionada, al personaje principal no le queda sino una posibilidad: obrar contra lo plebeyo positivizado, es decir: realizar el acto, la acción abominable, traicionar al amigo. Así puede y podrá a partir de ahora actuar él —y así actuará en adelante el héroe de esta semántica en la región del Río de la Plata.<sup>28</sup>

---

papel [...] y se encerrará en el aislamiento total, renunciando a toda forma de solidaridad y revolución. Y es la búsqueda de ese aislamiento lo que da sentido a su gran acto de ruptura: la traición de Rengo. En él busca Astier la ruptura con la propia clase pequeño-burguesa a través de la violación de sus valores morales que implica la traición; pero al mismo tiempo elude el ingreso en el lumpen por ser [...] incapaz de aceptar una solidaridad que se le aparece como contaminación y degradación.” Hayes (1981: 25) escribe que Silvio decide convertirse en anti-héroe: “si no puede lograr una carrera como inventor, conquistador o bandido, será traidor,” pero no ve en este hecho un problema constitutivo del relato y no logra aislar esto como un elemento de la semántica emergente. Prieto (1986: 171) no aclara convincentemente esta traición, que él llama gratuita, cuando la pone en relación con los folletines bandoleroscos leídos por Silvio y escribe: “La traición gratuita de Silvio es un ejercicio de libertad absoluta que sólo se comprende y se justifica a sí mismo, practicado por una voluntad disuelta en sus términos de identificación con una literatura [la bandoleresca] que se percibe también como absoluta.”

<sup>28</sup> Los ejemplos son abundantes y cito algunos solamente: El personaje Alejandra no obra de manera menos abominable que su padre, Fernando Vidal, en la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato que puede ser inscrita dentro de la semántica aquí estudiada. Lo mismo puede decirse del joven Jorge Malabia —también integrado, sobre todo en *Para una tumba sin nombre* (1959), dentro de un proceso formativo que

## VII

Regreso ahora a la cuestión de los géneros irreconciliables, de la paradójica unión de novela formativa y romanticismo desilusionado en *El juguete rabioso* para aislar otros elementos semánticos de la desilusión. Silvio Astier nos ofrece en sus memorias el proceso de maduración que experimenta, un proceso que no conlleva a arribar a algún conocimiento positivo. Los años de aprendizaje lo han conducido a la desilusión, pero estos años han sido vividos en un mundo donde imperaba un cambio semántico valorativo. A este cambio de los valores alude la presencia del esquema picaresco en el esquema de la novela formativa. Dicho con otras palabras: la figura retórica del oxímoro del primer capítulo —lo asocial está provisto de un carácter positivo— se transforma en una figura que en primera instancia contempla el oxímoro desde una instancia irónica. Pronto esta ironía se aplica, sin embargo, al esquema de la novela picaresca, ya que el “medrar” del proceso que realiza el pícaro supone un precio demasiado alto: renunciar a la interioridad, o no promete nada. El ascenso social significa vender y abandonar los sueños, pero este ascenso está en realidad imposibilitado o conduce al final a la cárcel. Así el mundo externo no puede en este contexto sino aparecer como vil. De igual manera, si en un primer momento el mundo de los sueños se mostraba como el éxito, la grandeza, la realización y el ascenso, en un momento posterior aparece él como algo deficiente, engañoso, como una mentira y sólo resultado de una ilusión.

El héroe y el *plot* sufren en esta combinación paradójica de géneros, a través de una nueva ironía, otro cambio: tanto el personaje como sus acciones tienen que ser infames para poder corresponder con la selección semántica realizada en la novela aquí descrita. Esta doble ironía —se trata de una ironía frente a la ironía relacionada con lo plebeyo que significaba la aparición del esquema de la novela picaresca— determina una acción traidora, un acto abominable, que es, en tanto duplicación de lo plebeyo asocial, todavía más vil. Sólo en la negatividad puede lo infame contener una afirmación vital.<sup>29</sup> En esta semántica emergente fungen las figuras re-

---

conduce al acto abominable— en el ciclo onettiano en torno a la ciudad de Santa María. Dentro de esta semántica entra el joven personaje, el “rusito”, del cuento “El indigno” de Borges (1989: 1029-1033), un cuento, por lo demás, que debe ser visto en directa relación con esta novela de Arlt.

<sup>29</sup> Esta doble ironía es la que explica el desarrollo de esta semántica hacia el acto abominable, la que hace aparecer —ya que no tiene otra posibilidad— por un procedimiento irónico que menta A pero quiere decir Z, lo positivo en lo negativo. Aquí se puede



tóricas de la paradoja, del oxímoro, de la ironía o de la doble ironía como formas modales del sentido a construir; ellas están a disposición para la constitución del sistema de la semántica de la desilusión en la región del Río de la Plata.

## VIII

La crítica ha subrayado el parentesco del personaje principal de *El juguete rabioso* con el de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Entre Silvio Astier y Erdosain existen sólo pequeñas diferencias, escribe por ejemplo Adolfo Prieto; las novelas en torno a Erdosain significan, sin embargo, un paso adelante en la narrativa de Arlt, en la medida en que el personaje de la sociedad secreta y sus acciones alcanzan una fuerte dimensión alegórica.<sup>30</sup> El tema de la secta o de la sociedad secreta —detrás de ella se esconde una posición antimoderna de carácter gnóstico<sup>31</sup>— tiene entrada en esta semántica a través de la constitución del héroe y del *plot*. Es el elemento semántico de lo infame en su modalización irónica el que se muestra receptivo y proliferante para este complejo temático: el problema del acto

---

citar la conocida frase de Adorno de que sólo en la negatividad se puede ver la utopía y con ella reafirmar el verdadero carácter “moderno”, en el sentido de “clásico moderno”, de la obra de Arlt: “Das Neue ist die Sehnsucht nach dem Neuen, kaum es selbst, daran krankt alles Neue. Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig. Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. [...] Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unausprechliche aus, die Utopie” (Adorno 1972: 55).

<sup>30</sup> Prieto escribe: “[Erdosain] Es un héroe contradictorio pero neto, prefigurado sin duda en el mismo proyecto que diera consistencia a Silvio Astier. [...] Si como el de Silvio Astier, el prefigurado proyecto de Erdosain ocupara la totalidad del espacio exigido por *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, estos relatos no habrían avanzado en nada sobre la concepción y la realización de *El juguete rabioso*. Pero ese espacio fue ocupado también por otros héroes y otras peripecias [...]. En el espacio particular de la Sociedad Secreta, la representación asumida por el Astrólogo y sus interlocutores, se ofrece tan saturada de signos alusivos al comportamiento de un estrato social, que en condición de personajes, recortada en principio en un nivel de individualidad verosímil, tiende a deslizarse hacia una formulación de carácter alegórico” (Prieto 1978: XIX, XX y XXI, respectivamente).

<sup>31</sup> Sobre la existencia de posiciones gnósticas en la crítica de la modernidad o en la literatura antimodernista se puede consultar Sloterdijk/Macho (1993), quienes en su colección de textos incluyen bajo este aspecto a autores como Samuel Beckett, Georges Bataille y Borges.

aborrecible y el de su necesidad determinan las acciones de los miembros de la sociedad secreta.<sup>32</sup>

Aquello que la crítica ha afirmado en relación a la narrativa de Roberto Arlt y su desarrollo —yo he nombrado este contenido a través de los conceptos de receptividad semántica y constitución de un sistema— puede ser también constatado en otros autores. Yo menciono sólo algunos en los que aparece la semántica aquí descrita. Así por ejemplo autores como Borges (“El inmortal”, “La lotería de Babel”) y Sábato (“Sobre héroes y tumbas”) se ocupan de igual manera que Arlt del —deficiente— discurso modernizador de la región.<sup>33</sup> Ambos autores cultivan el género de lo infame, es decir, la narración policíaca o la literatura de bandidos; ambos tienen acceso al género de lo fantástico y sus componentes gnós-

<sup>32</sup> Baste aquí sólo recordar que en *Los siete locos* este tema ocupa buena parte de los pensamientos de Erdosain, que en esa novela un capítulo lleva el subtítulo de “‘Ser’ a través de un crimen”, que éste personaje llega a la conclusión de que la única forma de afirmar la vida pasa en su caso por cometer un crimen. Cito algunos pasajes que comprueban la proliferación de esta semántica: “Y sin embargo, sólo el crimen puede afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra” (Arlt 1978: 55); “Tenía que matarlo [a Barsut], porque si no, no hubiera vivido tranquilo. Matar a Barsut era una condición previa para existir, como lo es para otros el respirar aire puro” (Arlt 1978: 76). En *Los lanzallamas*, Erdosain expresa esta necesidad del acto abominable de la siguiente manera: “Pero yo, en qué querés que ponga mis ilusiones? Decime. Le he escupido en la cara a una muchacha. [...] He corrompido a una criatura de ocho años. Me he dejado abofetear. He robado. Nada me distrajo. He permanecido siempre triste... [...] Me he puesto de novio en esta casa con una chica. Tiene catorce años. La compré... No es otro el término. Por quinientos pesos. Me he metido en un lío repugnante. La madre va a tratar de dominarme. A mí me divierte luchar contra ese monstruo hembra... Me distraigo” (Arlt 1978: 321). Aquí habría que recordar que el personaje Brausen de *La vida breve* (1950) de Onetti no se siente obligado a otra cosa que a cometer el acto abominable, el crimen de su vecina la Queca, para poder acceder al imaginario dominio de salvación que le ofrece la ciudad de Santa María que él va creando conforme va llegando a ella.

<sup>33</sup> Pongo algunos ejemplos de eso que la teoría literaria francesa (Kristeva) ha llamado “intertextualidad” y que yo prefiero entender bajo los procedimientos de receptividad y proliferación (*Anschlußfähigkeit*) que hacen emerger y dan estructura y desarrollo a un sistema semántico. Cito de *Los siete locos* un parlamento de uno de los miembros de la secta secreta que anticipa textos como “El inmortal” o “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges: “La ciudad de nosotros, los Reyes, será de mármol blanco y estará a la orilla del mar. Tendrá un diámetro de siete leguas y cúpulas de cobre rosa, lagos y bosques. Allí vivirán los santos de oficio, los patriarcas bribones, los magos fraudulentos, las diosas apócrifas. Toda ciencia será magia. Los médicos irán por los caminos disfrazados de ángeles y cuando los hombres se multipliquen demasiado, en castigo de sus crímenes, luminosos dragones voladores derramarán por los aires vibriones de cólera asiático” (Arlt 1978: 180).

ticos a través del concepto de infamia (en primer término Borges con su *Historia universal de la infamia*). De igual manera los personajes melancólicos de Borges y de Sábato corresponden al tipo de héroe descrito aquí. Autores como Felisberto Hernández y Onetti trabajan por ejemplo en *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El pozo* desde el elemento semántico de la estética de lo vil. También *El pozo* de Onetti y *El túnel* de Sábato muestran un narrador, que como el yo narrador de *El juguete rabioso*, escribe o cuenta sus memorias, es decir, su camino hacia la desilusión o a la realización de la acción abominable.<sup>34</sup> Lo mismo se puede decir con respecto a los modalizadores de esta semántica aquí señalados. Las obras de Onetti en torno a la ciudad de Santa María sólo pueden ser entendidas recurriendo a la figura de la ironía, de igual manera Larsen, el personaje de Onetti, y El Rufián Melancólico, el personaje de Arlt.<sup>35</sup> La paradoja y sobre todo el oxímoro son figuras preferidas por Borges; Stanislaw Lem ha incluso querido definir toda la obra de Borges con esta última figura retórica.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Otros buenos ejemplos de la recepción y desarrollo de estos elementos semánticos en otros autores y que conllevan a la constitución del sistema semántico de la desilusión los ofrecen los siguientes pasajes de *Los siete locos* que describen a Erdosain y que adelantan descripciones de personajes como Linacero o Brausen en la obra de Onetti: "Se pasaba el día en la cama con los puños apoyados en la almohada y la frente aplastada sobre éstos. Otras veces permanecía horas con los ojos clavados en la pared, por la que le parecía que trepaba una delgada neblina de sueño y de desesperación"; "Yo soy menos personaje de drama que él, yo soy el hombre sórdido y cobarde de la ciudad [...]" (Arlt 1978: 68 y 116). ¿No recuerda este acápite de *Los siete locos* referido a Erdosain los momentos críticos del narrador de *El túnel* de Sábato?: "Además, estaba aquello... esa impotencia de pensar, de pensar con razonamientos de líneas nítidas, como son las jugadas de ajedrez, y una incoherencia mental que lo encorocaba contra todos" (Arlt 1978: 123).

<sup>35</sup> Larsen es en la obra de Onetti un rufián, pero que representa el motor de la acción; él es el representante de la utopía, el portador de lo épico, y sólo puede ser, en tanto rufián, entendido irónicamente.

<sup>36</sup> Lem (1975: 103) escribe: "Rein formell betrachtet, ist die kreative Methode des J.L. Borges recht einfach. Man könnte sie 'unitas oppositorum', die Einheit sich anschließender Gegensätze nennen. Was angeblich auf alle Ewigkeit auseinandergehalten werden muß, das Unvereinbare, wird vor unseren Augen zusammengefügt, *ohne daß dabei der Logik Gewalt angetan wird*. Der Vorgang dieser elegant und präzise durchgeführten Vereinigung bildet eben den strukturellen Gehalt aller seiner Novellen" (las cursivas son de Lem).

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*, Adorno, Gretel / Tiedemann, Rolf (Eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= Taschenbuch Wissenschaft, 2.)
- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho.]
- ARLT, Roberto (1999<sup>4</sup>). *El juguete rabioso*, edición de Rita Gnutzmann, Madrid: Cátedra 1985. (Letras Hispánicas. 222.)
- BORGES, Jorge Luis (1989): *Obras completas*, tomo I, Buenos Aires: Emecé editores.
- BRUGGER, Walter (Ed.) (1976): *Philosophisches Wörterbuch*, Freiburg / Basel / Wien: Verlag Herder.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1986): *El matadero. La cautiva*, edición de Leonor Fleming, Madrid: Cátedra.
- EDWARDS, Paul (ed.) (1977): *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 4, New York / London: Macmillan Publishing Co.
- GNUTZMANN, Rita (1984): *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- GNUTZMANN, Rita (1999<sup>4</sup>): "Introducción", en: Roberto Arlt: *El juguete rabioso*, Madrid: Cátedra: 11-83.
- HAYES, Aden W. (1981): *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, London: Tamesis Books Limited.
- HERNÁNDEZ, Felisberto (1983): *Obras completas*, vol. 2, México: Siglo XXI.
- HERNÁNDEZ, José (1971): *Martín Fierro*, Madrid: Editorial Aguilar.
- Lazarillo de Tormes* (1990): edición de Francisco Rico, Madrid: Cátedra.
- LEM, Stanislaw (1975): "Unitas Oppositorum. Das Prosawerk des J.L. Borges", en: Rein A. Zondergeld (ed.): *Phaëdon 2. Almanach der phantastischen Literatur*, Ulm: Insel Verlag: 99-107.
- LUGONES, Leopoldo (1967): *Obras en prosa*, Madrid / México / Buenos Aires: Editorial Aguilar: 1077-1345.
- LUHMANN, Niklas (1996): *Soziale Systeme*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LUKÁCS, Georg (1982): *Die Theorie des Romans*, Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag.
- MORAÑA, Mabel (ed.) (1997): *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. (= Serie Críticas.)
- MUNSTERS, Wil (1991): *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève: Librairie Droz.
- NORTON, Robert Lee (1974): *The novels of Roberto Arlt: A new Direction in Spanish American Fiction*, University of Missouri-Columbia (=Dissertation).
- ORTIZ-MÁRQUEZ, Maribel (1997): "Transculturación narrativa y la polémica posmoderna", en: Mabel Moraña (ed.): *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (= Serie Críticas): 193-212.

- PASTOR, Beatriz (1980): *Roberto Arlt o la rebelión alienada*, Gaithersburgh, Maryland: Hispamérica.
- PRECHTL, Peter / BURKARD, Franz Peter (eds.) (1999<sup>2</sup>): *Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- PRIETO, Adolfo (1978): "Prólogo", en: Roberto Arlt: *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (= Biblioteca Ayacucho. 27.) [=Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho]: IX-XXXIII.
- PRIETO, Adolfo (1986): "Silvio Astier, lector de folletines", en: *Hispamérica* XV, 45 (Gaithersburgh, Maryland): 165-172.
- RAMA, Angel (1984): *La ciudad letrada*, Hanover: Ediciones del Norte.
- RAMA, Angel (1985): *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Fundación Angel Rama.
- RAMOS, Julio (1989): *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México: Fondo de Cultura Económica.
- RICAPITO, Joseph (1980): *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Madrid: Editorial Castalia.
- RIVERA, Jorge B. (1980): "El folletín. Eduardo Gutiérrez", en: *Historia de la literatura argentina*, vol. 2: *Del Romanticismo al Naturalismo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 217-240.
- RODÓ, José Enrique (1967): *Obras completas*, edición, con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, Madrid: Editorial Aguilar.
- ROSENKRANZ, Karl (1990): *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig: Reclam (orig. 1853).
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1977): *Facundo o civilización y barbarie*, prólogo de Noé Jitrik; cronología y notas de Nora Dottori y Silvia Zanetti, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1933<sup>3</sup>): *El hombre que está sólo y espera*, Buenos Aires: Librería Anaconda, 1931.
- SCHMID, Heinrich (1991<sup>2</sup>): *Philosophisches Wörterbuch*, neu bearbeitet von Georgi Schischkoff, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- SLOTERDIJK, Peter / MACHO, Thomas H. (Herausgeber) (1993): *Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart*, Zürich: Artemis & Winkler Verlag.
- ZUM FELDE, Alberto (1954): *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. I. Los ensayistas*, México: Editorial Guaranía.



## En torno a la argentinidad en las novelas de Roberto Arlt: Estructuras narrativas y contexto cultural

### I.

Antes de comenzar a tratar el tema de la argentinidad en las novelas de Roberto Arlt hay que señalar su carácter problemático. Es posible alegar varios motivos para esto. En primer lugar, Roberto Arlt puede ser considerado —y lo es por una parte de la crítica<sup>1</sup>— como un novelista con pocos rasgos específicamente argentinos. Mientras que Güiraldes evoca en *Don Segundo Sombra* las delicias pasadas de la vida gauchesca y Borges canta en su poesía temprana la atmósfera nostálgica de los arrabales, Roberto Arlt describe los problemas existenciales y la vida alienada en la gran ciudad. Por supuesto, el telón de fondo en las novelas de Arlt es la capital argentina, Buenos Aires; pero sería fácilmente imaginable que gran parte de los acontecimientos narrados en ellas sucediesen de manera parecida en las grandes ciudades europeas o norteamericanas de los años veinte. Una segunda objeción que podría formularse contra el tema de la argentinidad no se fundamenta en el contenido de las novelas de Arlt, sino que tiene que ver con los presupuestos teóricos implicados en este tema. La pregunta por lo argentino o lo latinoamericano no siempre es la expresión de un intento loable de superar el eurocentrismo; por el contrario, surge así el peligro de un eurocentrismo de signo inverso, de un eurocentrismo heredero del romanticismo que busca a toda costa la experiencia de lo otro y que por esto encierra las expresiones de las culturas no-europeas en la noción de alteridad.

He mencionado la posibilidad de tales objeciones para determinar de manera más precisa el objeto de mi estudio. No busco en las novelas de Arlt el color local. Más bien quiero relacionarlas con un discurso sobre lo argentino y con conceptos de argentinidad que son característicos de los primeros decenios del siglo XX. Esa búsqueda de la argentinidad, en la cual se empeñan los intelectuales argentinos de la primera mitad del siglo,

---

<sup>1</sup> Véase por ejemplo Flint (1985: 27): "Arlt is a typical product of his age, if untypical of Argentina. His fiction is more akin to European and North American norms than to indigenous ones."

es el síntoma de una crisis que tiene motivos diversos. Por una parte, el dinamismo del progreso que había marcado la sociedad argentina desde los últimos decenios del siglo XIX comenzaba a mostrar su lado problemático. Crecían las tensiones sociales vinculadas con la industrialización y se hacía notar la transformación masiva de la sociedad causada por la inmigración. Se añaden a esto la crisis cultural producida por la Primera Guerra Mundial<sup>2</sup> que afecta a la Argentina por su orientación europea más que a otros países latinoamericanos y, en fin, la crisis económica que sigue al “crack” de 1929. Todos estos factores históricos y sociales estuvieron acompañados —por lo menos desde el punto de vista de la elite intelectual— por un fenómeno mental. Consiste en el sentimiento, típico de la situación postcolonial, de estar alejado de los centros del progreso cultural, y por ende, en el sentimiento de llevar una existencia alienada. Los testimonios más reveladores de este estado de conciencia se encuentran en dos textos ensayísticos publicados casi al mismo tiempo que las novelas de Arlt, *El hombre que está solo y espera*, de Raúl Scalabrini Ortiz (1931), y *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada (1933). Por lo tanto, quiero proponer una lectura de las novelas de Arlt que las relaciona con el sentimiento de la existencia descrito en los textos citados.<sup>3</sup> Este planteamiento no se refiere sólo al contenido de las obras de Arlt —a la cuestión de si la existencia alienada de los personajes arltianos puede ser comprendida en términos de una alienación argentina— sino también al rasgo estructural más sobresaliente de su estilo narrativo, que consiste en una acentuación radical de la descripción de los estados de la conciencia.

## II.

Si, en primer lugar, nos preguntamos por lo argentino en el nivel del contenido, hay que partir, como ya hemos dicho, de una constatación negativa. A Arlt, frecuentemente costumbrista en sus *Aguafuertes*, le interesa poco el color local en la novela. La renuncia a describir de manera detallada el ambiente material de la acción es un gesto significativo, ya que expresa el intento de superar la poética de la novela realista y naturalista.

---

<sup>2</sup> El mismo Arlt, en su comentario de *Los siete locos* en las *Aguafuertes*, hace hincapié en este aspecto, afirmando que la desesperación de sus personajes está originada por “la desorientación que, después de la Gran Guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de ideales y esperanzas” (Arlt 1991, II: 586).

<sup>3</sup> El más fundamentado tratamiento de esta relación se halla en Goštautas (1977: sobre todo 201-212).



Al comparar la primera novela, *El juguete rabioso*, con las siguientes, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, la reducción de los rasgos realistas en la representación del mundo ficticio es particularmente visible. Ya Silvio, el protagonista de *El juguete rabioso*, atraviesa, en el transcurso de su vida picaresca, una serie bastante fragmentada de espacios sociales que no forman un medio ambiente unido. Esta tendencia se acentúa en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*, donde la crisis existencial de Erdosain es representada sobre todo como una aventura interior (cf. Corral 1992: 27-34). Un poco diferente es el caso de *El amor brujo*, la última novela de Arlt. Por una parte, los estados psicológicos de la alienación y de la angustia que marcan tanto al protagonista, Balder, como a sus predecesores, están aquí situados en contextos más concretos. Por otra parte, las peripecias de su aventura amorosa, que plasman en esta novela las condiciones de la existencia alienada, están vinculadas explícitamente al concepto de lo argentino. Por lo tanto, esta novela me parece particularmente propicia para entrar en nuestro tema.

Los lugares descritos en *El amor brujo* marcan dos etapas en el desarrollo exterior de la vida argentina. A la pequeña ciudad Tigre, que muestra los rasgos de un modo de vida tradicional, se opone Buenos Aires, gran metrópoli marcada por la irrupción de la modernidad. Al contrario de lo que sucede en las novelas anteriores, en las cuales Buenos Aires tiene un aspecto gris y frecuentemente nocturno, en *El amor brujo* Arlt intenta captar la atmósfera palpitante de la gran ciudad. Destacan las descripciones de las calles llenas de tráfico, de las plazas animadas por los anuncios luminosos, de la estación de Retiro y del edificio clasicista del Conservatorio. Balder, que desde su despacho puede observar la silueta cambiante de la ciudad, en la cual se mezclan los edificios bajos de la ciudad antigua con los nuevos rascacielos, parece estar estrechamente vinculado a este movimiento de modernización. Es un ingeniero empleado en una empresa de construcción que sueña con la construcción de ciudades utópicas. Pero su aventura amorosa, contada a lo largo de la novela, tiene poco que ver con el dinamismo del progreso que marca el ambiente de la ciudad. En vista de las frustraciones de su vida familiar en Buenos Aires, la relación con Irene es un intento de regresar al ideal del amor romántico. Para emprender este regreso, Balder tiene que abandonar la ciudad, como lo muestra el lugar en el que se realiza el primer encuentro, la Estación de Retiro y el tren que sale de Buenos Aires. Pero este intento de huida acaba en fracaso. El tren lleva a Balder a Tigre, lugar de una hipócrita moral burguesa, donde la madre de Irene le exige el divorcio e intenta seducirlo con la ilusión de entrar en una nueva familia.

Todo esto termina de manera grotesca, cuando Balder decide romper con Irene, después de descubrir que ya no es virgen, y vuelve a vivir con su mujer. Así, el ambiente de la ciudad y el del pueblo coinciden en el hecho de que no son más que falsas apariencias. Como en las novelas anteriores y a pesar de su carácter más concreto y más atractivo, Buenos Aires sigue siendo el lugar de una existencia alienada; el espacio de la provincia tampoco ofrece una salida, ya que está hondamente marcado por la hipocresía burguesa. La argentinidad del ambiente se halla, así, menos en la fisionomía de los lugares descritos que en su carácter aparente.

Como veremos a continuación, a esto le corresponde la argentinidad del tema —la experiencia amorosa de Balder— que, como sugiere la novela, ilustra una “etapa de civilización argentina, comprendida entre el año 1900 y 1930” (Arlt 1991, II: 59). Esta afirmación se halla en el contexto de un extenso comentario sobre las relaciones entre los sexos,<sup>4</sup> en el que se mezclan las voces del narrador y del protagonista. El punto de partida para las reflexiones críticas de Balder es la constatación de que los matrimonios argentinos —tanto el suyo como el de sus compañeros y amigos— tienen un carácter meramente convencional. Estos matrimonios deben su existencia a una combinación de intereses sexuales y sociales profundamente egoístas y tienen como resultado “hogares basados en mentiras permanentes” (Arlt 1991, II: 60), hogares en los que los miembros de la familia pasan una vida completamente aislada “bajo apariencia de comunión cotidiana” (Arlt 1991, II: 59). Para explicar este hecho, el texto se refiere a la evolución de la sociedad argentina, marcada por la emergencia de una nueva clase media que persigue como único objetivo la riqueza y un estilo de vida burgués. Por eso se busca a toda costa el matrimonio, como parte imprescindible de tal estilo de vida —sobre todo desde el punto de vista femenino. La “farsa tan común a la mujer de nuestro ambiente” (Arlt 1991, II: 109) —es decir, del ambiente argentino— consiste en fingir el amor y en satisfacer los deseos sexuales masculinos, en la medida que esto es posible sin perder la virginidad, para atrapar un marido. Y esta farsa suele tener éxito, pues —como formula Balder— “en nuestro ambiente de hombre sin carácter” no es posible sustraerse a las maniobras de “la hembra joven, voluptuosa, asesorada por la anciana técnica en las flaquezas del sexo masculino” (Arlt 1991, II: 146). La estructura en alto grado irónica de *El amor brujo* reside en que Balder,

---

<sup>4</sup> Para este tema de la novela véase Goštautas (1977: 224-234), Flint (1985: 59-68).

a pesar de sus malas experiencias en su vida matrimonial, corre el peligro por segunda vez de resultar víctima de las artimañas femeninas.

El hecho de que Arlt designe esta forma de trato entre hombres y mujeres como típica de “nuestro ambiente”, nos da la posibilidad de establecer ahora la relación con el discurso sobre lo argentino. El carácter problemático de las relaciones entre los sexos es una de las tesis centrales del ensayo *El hombre que está solo y espera*. En este texto, Scalabrini Ortiz (1991: 45) llama a Buenos Aires una “ciudad sin amor”, donde el trato entre los sexos es dificultado por el carácter egocéntrico de los argentinos y por un sentimiento generalizado de desconfianza. Por eso, hombres y mujeres no son capaces de establecer relaciones francas y afectuosas. Como Balder en la novela de Arlt, Scalabrini Ortiz constata que en la Argentina el matrimonio es una mera “formalidad” y que se basa en el mejor de los casos en una “transacción de compatibilidades sexuales”. El hombre argentino se casa “por desgano”, con la lapidaria explicación de que “total hay que casarse una vez y ella es bastante bonita y de buen carácter” (Scalabrini Ortiz 1991: 65-66.).

El contexto de esta crítica al matrimonio argentino está constituido por las reflexiones acerca de las defectuosas condiciones de la existencia argentina. La deficiencia fundamental es la falta de cohesión social. Este hecho se explica, por una parte, por el alejamiento de Europa y de las tradiciones de la cultura europea. Evidentemente, esta condición de la vida argentina se da de manera más clara en el descendiente de inmigrantes. Scalabrini Ortiz (1991: 37) lo denomina de manera concisa “hijo de nadie”, ya que no puede apoyarse sobre las tradiciones culturales transmitidas por sus padres, que han quedado sin valor en el nuevo contexto cultural. Pero, por otra parte, el nuevo país tampoco ofrece una alternativa practicable. En la Argentina, según este ensayista —retomando los argumentos de Sarmiento— el carácter amplio y vacío del paisaje ha producido desde el comienzo de la colonización —es decir, también en los criollos— un sentido de la existencia marcado por la transitoriedad y el desamparo que ha dificultado la creación de una cultura y una tradición propias. Por esto los argentinos intentan conservar los valores culturales europeos sin poder cerrar los ojos al hecho de que estos valores no se corresponden con el nuevo ambiente. De ello resulta, señala Scalabrini Ortiz (1991: 99-102), un escepticismo muy difundido hacia todos los va-

lores sociales y metafísicos que podrían garantizar la cohesión social y, por ende, un individualismo muy pronunciado.<sup>5</sup>

Antes de volver a Arlt, quiero tratar un poco más en detalle el discurso sobre lo argentino en el cual se inscribe el ensayo de Scalabrini Ortiz. Esta tradición discursiva comienza con el *Facundo* de Sarmiento y culmina en los ensayos de Ezequiel Martínez Estrada y de Hector Murena, *Radiografía de la pampa* y *El pecado original de América* respectivamente.<sup>6</sup> Sarmiento describe la situación argentina teniendo a la vista las guerras civiles que siguieron a la Independencia y la dictadura de Manuel Rosas. Así se explica que constate para la Argentina rural, sobre todo para el “hinterland” de la pampa, una tendencia nefasta hacia la barbarie. En sintonía con las teorías de la sociología positivista atribuye las razones de esta evolución negativa a las condiciones del paisaje y del clima, a la extensión de la Pampa y a la dispersión de la población causada por la cría del ganado. Con Rosas, que encarna el espíritu destructivo de la pampa —así reza la tesis central del ensayo— la barbarie ha entrado también en Buenos Aires. Sarmiento escribe el *Facundo* animado por la esperanza de que, una vez acabada la dictadura de Rosas, la civilización vuelva a reinar en la nación argentina. Casi cien años después, autores como Scalabrini Ortiz y Ezequiel Estrada —evidentemente motivados por las crisis de los años veinte y treinta— retoman las pesimistas tesis de Sarmiento, opinando que la fuerzas negativas que dificultan la creación de una cultura argentina hasta el presente no han podido ser superadas. En opinión de Martínez Estrada, la historia argentina ha estado marcada desde el principio por una honda experiencia de alienación. Esta historia comienza con la desilusión de los conquistadores y los primeros colonos, que no encontraron en el nuevo país las riquezas soñadas; continúa con el mestizaje, que produjo en los hijos de las indias forzadas un resentimiento acerbo hacia el padre de color blanco y a la cultura europea que éste representaba; y se perpetúa por las condiciones de vida en la pampa que dificultaron la creación de hogares estables. Martínez Estrada, al igual que Scalabrini Ortiz, ve como consecuencia de esto que los argentinos no han logrado crear una tradición cultural continua. Falta en la Argentina la base de una identidad colectiva: “ni raza, ni idioma, ni tradición, ni geografía,

---

<sup>5</sup> En los textos de los autores de la Generación del 98 se hallan afirmaciones muy parecidas con respecto al carácter español (véanse Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* [1895]; Ángel Ganivet, *Idearium español* [1897]).

<sup>6</sup> No voy a tratar el texto de Murena, publicado más tarde (1958), que presenta una reformulación existencialista de las tesis de Martínez Estrada (véase Matzat 1996: 49-58).

reúnen las almas” (Martínez Estrada 1986: 237). Todas las instituciones políticas y culturales tienen el status de “seudoestructuras”: “falsas formas que no concuerdan ni con el paisaje ni con el volumen total de la vida ni con su orientación nacional [...]”. Por supuesto, esta falta de cohesión social afecta también a las relaciones con las mujeres: los argentinos son un “pueblo que no ha entrado en relaciones sexuales francas con la mujer” (Martínez Estrada 1986: 295 y 224 respectivamente).

La concepción negativa de lo argentino desarrollada en los textos mencionados constituye un contexto discursivo importante para la modelación de las relaciones sociales en *El amor brujo*. En una de las citas traídas más arriba hemos encontrado ya un concepto clave que caracteriza el comportamiento típico de las “seudo-estructuras” argentinas. En esa cita Balder designa el método empleado por las mujeres argentinas para atrapar un marido como una “farsa”. El concepto de “farsa” (junto con el —aún más frecuente— de “comedia”) señala uno de los niveles metafóricos dominantes en el texto que atribuye a la vida social un carácter teatral. Con ocasión del reencuentro con Irene, Balder representa la comedia —por momentos “sincera”— del amor romántico (Arlt 1991, II: 71); en su casa él vive la comedia del matrimonio burgués (Arlt 1991, II: 90); en El Tigre Balder tiene que prestarse a “la comedia del paseo nocturno” (Arlt 1991, II: 152) como ‘novio’ de Irene; comedia le parece a él también el comportamiento de toda la familia cuando se entera de que Irene ya no es virgen (Arlt 1991, II: 15). El sentido de irrealidad expresado por los conceptos de comedia, de farsa y, además, de mentira, también afecta a la vida profesional de Balder. Incluso en su empresa percibe él el trato con sus interlocutores como una “comedia” de la “seriedad” que no puede prolongar mucho tiempo (Arlt 1991, II: 46). Este nivel metafórico se corresponde con las constataciones de Scalabrini Ortiz y de Martínez Estrada acerca del carácter ilusorio de la existencia argentina. Como las estructuras que reglamentan la vida social, tanto en la esfera privada como en la esfera pública, carecen de una base estable, ellas generan consecuentemente un comportamiento marcado por el sentimiento de lo aparente y lo irreal. De ahí, el famoso escepticismo porteño del cual Balder es, en la novela de Arlt, un ejemplo notable.

### III.

El tema de la irrealidad no sólo marca el contenido de las novelas de Arlt. Como veremos en lo que sigue, éste puede también ponerse en relación con los procedimientos narrativos. Como decía más arriba, un

rasgo central de estas novelas —sobre todo en *Los siete locos* y en *Los lanzallamas*— se encuentra en la manera intensa de representar los estados de conciencia de los personajes. Para poder enfocar claramente la particularidad de los procedimientos artísticos hay que tener en cuenta las condiciones estructurales que el género novelístico ofrece para representar la conciencia o la subjetividad.<sup>7</sup> El rasgo decisivo del género, a este respecto, consiste en la posibilidad —mucho más desarrollada que en la poesía o el drama— de representar la diferencia entre la conciencia subjetiva y el mundo que la rodea. Para hacer sentir esta diferencia, y así el carácter subjetivo del punto de vista de los personajes ficticios, existen varios métodos que se apoyan mutuamente. En primer lugar, el autor tiene que presentar un mundo verosímil y familiar, ya que un mundo ficticio construido de esta manera ofrece al lector la posibilidad de percibir la visión de los personajes sobre el fondo de su propia visión del mundo. En segundo lugar, el autor puede acentuar la subjetividad de un punto de vista individual contrastándolo con puntos de vista diferentes, con el punto de vista del narrador o con el de otros personajes ficticios. Evidentemente, el narrador es la instancia decisiva para garantizar la verosimilitud del mundo ficticio y para dar la impresión de que hay una realidad independiente de los personajes y sus respectivas visiones. Pero también los personajes que rodean a los protagonistas y que representan la normalidad social del mundo ficticio contribuyen a estabilizar la visión del lector. Los factores enumerados —la presentación de un mundo exterior que se corresponde con las expectativas de los lectores, la introducción de personajes con un modo de percepción fiable y la creación de una instancia narrativa que garantiza la realidad del mundo ficticio— forman el marco dentro del cual es posible resaltar una subjetividad particular. Evidentemente, en la historia de la novela se pueden hallar muchos ejemplos en los cuales las convenciones que aseguran la percepción del mundo novelesco han sido infringidas. A pesar de esto, es difícil concebir un modo de representación narrativa de la conciencia que renuncie

---

<sup>7</sup> Lo que sigue sintetiza algunos argumentos tópicos de la teoría de la novela: el papel fundamental de la oposición entre individuo y sociedad (véase sobre todo Lukács 1994), el carácter dialógico e intersubjetivo de la construcción de la realidad (véase sobre todo Bachtin 1979 y Blumenberg 1969), la representación de la conciencia por la doble perspectiva del narrador y del personaje (véase sobre todo Cohn 1978). Quiero acentuar particularmente el argumento de la familiaridad del mundo representado (véase Bachtin 1989) y de la función fundamental de tal familiaridad para establecer un horizonte común para el diálogo entre narrador, personajes ficticios y lectores.

totalmente a la relación entre subjetividad individual y contexto objetivante.

Aunque esta afirmación vale también para las novelas de Roberto Arlt, me parece que la particularidad de su obra narrativa reside en el intento de desvincular lo más posible la representación de la conciencia de un contexto normalizador. Quiero ilustrar esta tesis tomando como ejemplo *Los siete locos*, que es el texto más radical a este respecto. Como dice el mismo narrador en una nota a pie de página, la representación de la conciencia es el tema central de esta novela. En esta nota explica que sólo puede describir unos pocos días de la vida de sus personajes, limitándose a representar "ciertos estados subjetivos de los protagonistas" (Arlt 1978: 78).<sup>8</sup> En el primer plano se hallan los estados de depresión de Erdosain, sobre todo la "angustia" que lo atormenta cada vez más después de haber sido descubiertos sus fraudes y de haberlo abandonado su esposa. Toda una serie de capítulos tienen como tema los procesos interiores que caracterizan esta angustia, tanto los recuerdos de las humillaciones pasadas —desde las palizas sufridas a manos del padre hasta los rechazos hirientes de Elsa— como los sueños de poder y riqueza con los cuales Erdosain trata de evadirse de su deprimente situación, y finalmente y de manera particularmente impresionante, las sensaciones corporales que acompañan a sus pensamientos. La representación de estos procesos de conciencia tiene pocos vínculos con los contextos materiales. Las situaciones típicas en las que Erdosain es descrito ocupado en sus cavilaciones son sus paseos por un Buenos Aires que, al contrario de las descripciones detalladas de *El amor brujo*, sólo es percibido de manera vaga, o —aún más frecuentemente— las noches que pasa en su casa o en la habitación de una pensión. También la composición de la acción de la novela contribuye a la reducción de la realidad exterior. Los hitos de la trama son los intentos de Erdosain para restituir el dinero malversado, la separación de su esposa Elsa y el plan de matar a Barsut, primo de ella. Sobre todo este último eslabón de la trama se aleja considerablemente de una lógica de acción regida por criterios racionales. Sólo al comienzo el asesinato proyectado tiene una motivación psicológica plausible. Erdosain quiere vengarse de Barsut, ya que éste ha denunciado sus fraudes. Además le tienta la idea de poder remediar así su sentimiento de falta de identidad, le seduce la idea del "ser a través de un crimen" (Arlt 1978:

---

<sup>8</sup> Véase también el comentario siguiente en las *Aguafuertes* (Arlt 1991, II: 587): "Para mí no ofrecen absolutamente ningún interés las acciones de un delincuente, si estas acciones no van acompañadas de una vida interior dislocada, intensa, angustiosa."

53). Pero con la decisión de Erdosain de llevar a cabo el asesinato con la ayuda del astrólogo sus acciones pierden gran parte de su verosimilitud, ya que ahora forman parte de los proyectos fantásticos de revolución social que trama el astrólogo con sus compañeros. A fin de cuentas resulta bastante lógico que Arlt haga terminar su texto con la farsa de un asesinato fingido. El crimen verdadero de Erdosain sólo tendrá lugar al final de *Los lanzallamas*, lo que va en consonancia con el hecho de que esta continuación de *Los siete locos* se encuentra, en su conjunto, más próxima a una realidad que obedece a los códigos sociales acostumbrados.

Consideremos ahora el segundo de los factores enumerados más arriba que influyen en la representación de la subjetividad, la función que cumplen los personajes secundarios 'normales' para formar una perspectiva social que haga resaltar el punto de vista individual del protagonista. El hecho de que la novela de Arlt esté caracterizada por la falta de tal perspectiva social ya se anuncia en el título. Erdosain es un loco rodeado por otros locos: por Barsut, personaje excéntrico y atormentado por pesadillas; por el boticario Ergueta, tocado por una locura religiosa; por el "rufián melancólico" Haffner, que oscila entre actos sorprendentes de generosidad y una bestialidad repugnante; por el astrólogo, con sus proyectos políticos desatinados; por Hipólita, la antigua prostituta que sueña con un superhombre. Todos estos personajes viven en mundos más o menos irreales, bastante alejados de la realidad normal. De esto resulta el carácter particular de sus diálogos. Por una parte, parecen capaces de mostrar simpatía y comprensión, ya que han pasado por una experiencia parecida de alienación social. Pero por otra parte, les falta por completo la capacidad para asumir un punto de vista objetivo hacia sus interlocutores y, al mismo tiempo, una base normativa para criticarlos o aconsejarlos.<sup>9</sup> El ejemplo más claro de ello son las deliberaciones del círculo revolucionario que se forma alrededor del astrólogo, en las cuales las propuestas cada vez más estrafalarias —la organización de células revolucionarias a nivel nacional, la infiltración subversiva del ejército, la financiación del movimiento revolucionario por una cadena de prostíbulos, la fabricación de gases tóxicos— se suman para formar una locura colectiva.

Como decía más arriba, la relación entre narrador y personajes ficticios es el factor más importante con respecto a la representación de la conciencia. Por una parte, el narrador tiene la función de confirmar o de

---

<sup>9</sup> Piénsese por ejemplo en las conversaciones entre Erdosain y Haffner, Erdosain y el Buscador de Oro o entre Erdosain e Hipólita (Arlt 1978: 27-33, 112-117, 155-159).



corregir las percepciones de los personajes desde una perspectiva más amplia; por otra, asume una posición ética y afectiva, aprobando o censurando las acciones y los pensamientos de los personajes, oscilando así entre la simpatía y la distancia crítica. En *Los siete locos*, el narrador cumple con estas funciones de una manera muy restringida. En la mayor parte del texto se limita a describir los procesos de conciencia de los personajes y las conversaciones que tienen lugar entre ellos, sin proponer una visión propia. A la intención de Arlt de reducir las funciones del narrador se debe el procedimiento de revestirlo del papel de un cronista que afirma haber llegado al conocimiento de la historia referida por los testimonios de los mismos personajes.<sup>10</sup> El narrador puede así asumir el punto de vista de un mero testigo que reconstruye y comunica los acontecimientos sin juzgarlos. En uno de sus escasos comentarios admite abiertamente que se siente incapaz de formular un juicio —“El cronista de esta historia no se atreve a definirlo a Erdosain [...]”—y que, por esta razón, sólo puede expresar el asombro que le causa la historia contada: “cuando releo las confesiones de Erdosain, pareceme inverosímil haber asistido a tan siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia” (Arlt 1978: 71). Por eso, la función objetivante del narrador consiste en este caso sólo en acentuar la distancia y la incomprensión que lo separan de los personajes. Con respecto a la representación de los estados de conciencia, esto tiene como consecuencia que la vida interior de los personajes parezca estar situada fuera de los contextos hermenéuticos que hacen posible el acceso a la conciencia ajena.

La particularidad del narrador en *Los siete locos*, en lo que toca a su función de establecer un contexto normativo, se muestra además en su falta de fiabilidad respecto a la realidad de los hechos narrados. El caso más notable de esta desestabilización de la ilusión de la realidad se halla en el punto culminante de la acción: el asesinato de Barsut es presentado como verdadero sólo hasta el momento en que se menciona el intercambio de un “guiño” entre el astrólogo y su aparente víctima. Ahora el narrador explica en una nota a pie de página que en el último momento el astrólogo ha decidido no ejecutar el asesinato, sino sólo fingirlo. Para este desdoblamiento de las informaciones proporcionadas por el narrador no hay ningún motivo verosímil. El hecho de que el asesinato sea narrado desde el punto de vista de Erdosain, que ignora el engaño del astrólogo, no puede servir de explicación, ya que los pensamientos del astrólogo

---

<sup>10</sup> Sin embargo, Arlt utiliza el procedimiento del narrador-testigo sin observar estrictamente la verosimilitud (véase Gnutzmann 1984: 127-146; Rivera 1986: 37-42).

durante la noche anterior han sido narrados en detalle. Por eso el juego con las expectativas del lector no puede tener otra función que la de poner en tela de juicio la fiabilidad del narrador y la ilusión referencial que depende de ella.<sup>11</sup> Aunque los procedimientos analizados, la presentación del narrador como cronista y la forma arbitraria de prodigar la información narrativa parecen contradictorios, tienen el mismo efecto de reducir el contexto objetivo de los procesos interiores narrados que pudiera relacionarlos con el mundo del lector.

En resumen, entre las estructuras narrativas que facilitan el aislamiento de los procesos interiores en las novelas de Arlt y los conceptos contemporáneos de la argentinidad podría establecerse una relación de la manera siguiente: La existencia alienada que autores como Scalabrini Ortiz y Martínez Estrada atribuyen a los argentinos se explica por la falta de tradiciones culturales que podrían dar sentido a la realidad social. Esta falta de una tradición propia afecta también a las instituciones y valores de una cultura burguesa marcada por el modelo europeo, de modo que asumen un carácter irreal e ilusorio. Al individuo que se ve confrontado con esta situación se le ofrecen dos posibilidades igualmente insatisfactorias. O se identifica con las falsas estructuras sociales —las “seudoestructuras” según la expresión de Martínez Estrada—, o llega a una existencia altamente desamparada con una subjetividad radical vinculada a ella. La segunda posibilidad es la que ilustran las novelas de Arlt; ellas no se limitan a modelar esta experiencia en el orden temático, sino que crean un complemento estructural de la alienación social en la descontextualización narrativa de los procesos de la conciencia. El hecho de que en *Los siete locos* no exista el mundo normal —ni en la perspectiva de los personajes ni en la del narrador— se correspondería con el sentimiento de irrealidad que marca la existencia argentina, en la opinión de los ensayistas citados. Por supuesto, la representación de la experiencia de una alienación radical no es un asunto exclusivamente argentino o latinoamericano. Basta pensar en las novelas de Franz Kafka, que probablemente son el ejemplo más impresionante de este tipo de literatura quizá por razones no completamente ajenas a las que condicionan la obra de Arlt. Pero si consideramos la evolución de la novelística rioplatense que va de Onetti —que a pesar de su origen uruguayo debe ser mencionado primero en este contexto— hasta Sábato y Cortázar, parece lícito ver en la

---

<sup>11</sup> Para este aspecto del papel del narrador véase Hayes (1981: 50-51), Zubieta (1987: 47-53).

descripción de una existencia alienada una tendencia literaria típica por lo menos de esta parte de Latinoamérica.

## Bibliografía

- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra Completa*, 3 tomos. Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur).
- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*. Prólogo, Edición, Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho).
- BACHTIN, Michail (1979): "Das Wort im Roman", en: M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt: Suhrkamp: 154-300.
- BACHTIN, Michail (1989): "Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung", en: M. BACHTIN.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag: 210-251.
- BLUMENBERG, Hans (1969): "Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans", en: Hans Robert Jauf (ed.): *Nachahmung und Illusion*, München: Wilhelm Fink Verlag: 9-27.
- COHN, Dorrit (1978): *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton Univ. Press.
- CORRAL, Rose (1992): *El obsesivo circular de la ficción: Asedios a "Los siete locos" y "Los lanzallamas" de Roberto Arlt*, México: Colegio de México.
- FLINT, Jack M. (1985): *The Prose Works of Roberto Arlt. A Thematic Approach*, Durham: University of Durham.
- GNUTZMANN, Rita (1984): *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- GOŠTAUTAS, Stasys (1977): *Buenos Aires y Arlt (Dostoievsky, Martínez Estrada y Escalabrini Ortiz)*, Madrid: Insula.
- HAYES, Aden W. (1981): *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, London: Tamesis Books Limited.
- LUKÁCS, Georg (1994): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1986): *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires: Hyspamérica.
- MATZAT, Wolfgang (1996): *Lateinamerikanische Identitätswürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- RIVERA, Jorge B. (1986): *Roberto Arlt: Los siete locos*, Buenos Aires: Hachette.
- SCALABRINI ORTIZ, Raúl (1991): *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- ZUBIETA, Ana María (1987): *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires: Hachette.



Roland Spiller

## ¿Modernidad cambalachesca? La puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*

Para definir la posición de las novelas de Roberto Arlt en la literatura argentina se impone una categoría directora de las sociedades modernas: la subjetividad, o más precisamente la representación estética del sujeto. En sus novelas se perciben las huellas de una modernización social, experimentada de modo problemático, conflictivo y crítico, que corresponde estrechamente a la modernización literaria. La gran ciudad moderna y la interioridad psicológica constituyen los ámbitos de experiencia cruciales de esta representación. En cuanto a estos dos temas interrelacionados entre sí, Arlt ocupa en la literatura argentina y latinoamericana una posición comparable a la de Charles Baudelaire con sus *Tableaux parisiens* en la literatura francesa y europea.

Con Roland Barthes se puede definir la literatura como una forma institucionalizada de la subjetividad.<sup>1</sup> No puedo resumir aquí todos los aspectos de la producción estética del sistema literario en Argentina con sus instituciones específicas de la época, por esta razón me concentraré en tres aspectos:

- los modelos del mundo y los valores dominantes de la época;
- el deseo en las relaciones intersubjetivas, una problemática central para los procesos de constitución de sentido en la modernidad;
- la función de las miradas literarias para la focalización narrativa.

---

<sup>1</sup> Con esto no niego lo problemático del término también en la crítica literaria (Frank/Raulet/ van Reijen 1988). En cuanto a la discusión filosófica, Konersmann (1988: 19) constata que lo problemático del término proviene de la autorreflexividad inevitable de la "mirada del alma en sí misma" y de su transposición lingüística. La puesta en tela de juicio llevada a cabo bajo el lema de "la muerte del sujeto" no carece de potencial constructivo. Partiendo del artículo famoso de Barthes "La mort de l'auteur" (Barthes 1994), que está motivado por una aparente intención crítica del poder, se puede tomar en cuenta la construcción discursiva de subjetividad, ya que Barthes presupone la asimilación inevitable de cualquier creatividad subversiva por el sistema del arte (Barthes 1995). La superación del sujeto, que Barthes consideró una construcción de la ideología burguesa, se sitúa en el contexto de M. Foucault y J. Derrida que vieron en el sujeto estructuras de sentido "centradas" que remiten a una metafísica no-confesada.

Los modelos del mundo y los valores dominantes de la época se dejan ilustrar con dos ejemplos destacados de la música y la literatura del año 1935: El tango “Cambalache” de Enrique Santos Discépolo, considerado por los *tangueros* como su “himno nacional” (Collier/Cooper 1995: 136-137) y la *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges. La representación de la infamia en Borges y la relación entre Borges y Arlt son temas suficientemente investigados.<sup>2</sup> Dirijamos, por lo tanto, nuestra atención hacia el tango que refleja el clima social de la *década infame* con sus típicos conflictos y contradicciones.

El estribillo “Cambalache siglo veinte” alude a un balance del siglo. ¿Cómo resumir después de solamente tres décadas, el siglo entero? La respuesta de Santos Discépolo la encontramos en una concepción histórica que permite una explicación del mundo generalizadora, retrospectiva y profética a la vez. Esta visión histórica contiene una crítica general de la civilización, que se manifestó especialmente en el ensayo.<sup>3</sup> Con el derrumbe moral y los fenómenos de desintegración social, la heterogeneidad y el intercambio de fragmentos devienen el principio universal. Si bien “el mundo fue y será una porquería, [...], en el quinientos seis y en el dos mil también”, la infamia y el caos se encumbran en el siglo veinte:

“[...] pero que el siglo veinte es un despliegue  
de maldá insolente,  
ya no hay quien lo niegue,  
vivimos revolcaos en un merengue  
y en un mismo lodo todos manoseaos.”

Aquí, la explicación universal se refiere, con un sarcasmo mordaz, a la decadencia de los valores y la desintegración social. El término peyorativo “cambalache” significa según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia en Argentina y Uruguay lo mismo que “prendería”, es decir una “tienda en que se compran y venden” e intercambian “objetos de poco valor” de la más disímil forma, procedencia u origen cuya expresión ejemplar la encontramos en la yuxtaposición de “Don Bosco y la Mignón, Don Chicho y Napoleón, Carnera y San Martín” y, sobre todo, en la imagen de la Biblia llorante y el calefón:

<sup>2</sup> En cuanto a Borges véase el estudio de Louis (1997: 121-248).

<sup>3</sup> Véase al respecto el artículo de Matzat en este volumen.

“Igual que en la vidriera irrespetuosa  
de los cambalaches  
se ha mezclao la vida  
y herida por un sable sin remaches  
ves llorar la biblia contra un calefón.”

La vidriera microcósmica de Discépolo reúne y confronta, como observa Hortiguera (1999: 2), “lo sacro con lo profano, lo extraordinario y lo vulgar, lo espiritual y lo material.”<sup>4</sup> De hecho, los personajes mencionados, todos tomados de la actualidad a comienzos de la década, no podrían ser más contrastantes: Alexander Stavisky, un estafador que se suicidó en una cárcel en Bayona en 1934; Bosco, el fundador de los salesianos, canonizado por el Papa Pío XI en el mismo año; don Chicho es el apodo del jefe de la mafia argentina Juan Galiffi, detenido y procesado en 1932; Primo Carnera, un boxeador italiano que retuvo el título de campeón mundial de peso completo en el bienio 1933-1934; la Mignón es (probablemente) la versión argentina de la expresión francesa “mignonne” con el valor de “querida” o “mantenida”. El registro coloquial y el ímpetu revulsivo de este tango resumen, como observa Noemí Ulla (1982: 111), “la visión de una sociedad carente de afectos y respeto por el hombre”. Se puede, pues, reconocer fácilmente en esta vidriera una poética argentina, si no latinoamericana, que contiene un fuerte simbolismo cultural. Un rasgo distintivo de la cultura argentina es su heterogeneidad, su población es de “más disímil procedencia u origen” como los objetos juntados en el escaparate de Discépolo.<sup>5</sup> La heterogeneidad y la mezcla se basan poetológicamente en el principio del desorden genérico y taxonómico que transforma las categorías establecidas de ordenamiento. El tango discepoliano abarca, pues, tres dimensiones estrechamente correlacionadas: una socio-cultural, una moral y una poetológica. Las tres se refieren al estado de la sociedad y a la heterogeneidad y la mezcla como principios de composición.

---

<sup>4</sup> Le agradezco a Hugo Hortiguera la gentileza de haberme dejado el manuscrito de su ponencia “Literatura cambalachesca: una lectura de la literatura argentina contemporánea” presentada en el congreso “Siglo XX, cambalache. Balance cultural de un siglo en las Américas” organizado por Rogelio Rodríguez Coronel en La Habana del 14 al 18 de diciembre de 1999. Hortiguera se basa en el concepto bajtiniano de lo carnavalesco, pero con un enfoque decididamente argentino y latinoamericano.

<sup>5</sup> Respecto a la heterogeneidad de la cultura y literatura argentinas véase Spiller (1994; 1997).

Ahora se impone la pregunta de cómo Arlt adopta estos elementos. El primer ejemplo se halla en *Los siete locos* donde la vidriera aparece en forma de periódico, que no es sino una ventana metafórica al mundo. Barsut comenta al Astrólogo la noticia de la unión de la banda de Al Capone con la de George Moran, para demostrarle el derrumbe moral del siglo XX.:

“Estamos en el siglo veinte, amigo, y a estas horas todos los imbéciles honestos que decoran el planeta se han enterado de la alianza de dos eximios bandidos, que las leyes norteamericanas respetan y que se reparten en toda la costa del Atlántico el contrabando de alcohol, la explotación de la prostitución y del juego” (Arlt 1978: 234).

Esta cita pertenece a una serie que tematiza la modernización tecnológica y la decadencia moral de la sociedad. Arlt, periodista de profesión, conocía la prensa personalmente, un medio de comunicación masivo cuyo impacto en el cambio social le interesaba especialmente. Con esto no quiero insinuar una relación directa entre Arlt y el tango —esto sería posible a lo sumo a la inversa—, sino una correlación no específica, ideológica y poetológica. Se puede presuponer, sin embargo, relaciones directas con el teatro grotesco y Armando Discépolo, el hermano de Enrique (Viñas 1973, 1996; Zubieta 1987: 99-120).

En cuanto a la subjetividad hay que indicar un detalle que concierne a la temática de la percepción y las miradas: La escena de la vidriera del tango implica, como escenas de ventanas literarias en general, la relación entre sujeto y objeto, contemplador y mundo. En las novelas de Arlt, se encuentran ejemplos numerosos de una puesta en escena narrativa de tales procesos perceptivos que ya no focalizan el caos del mundo en el espacio cerrado y microcósmico de la vidriera, sino que apuntan en dos direcciones aparentemente opuestas: hacia afuera y adentro, la ciudad de Buenos Aires y el mundo interior del protagonista. La relación entre mundo exterior e interior, enriquecido semióticamente, es un tema sumamente importante en ambas novelas.

Se puede discernir, pues, algunos puntos comunes concernientes al tema de la modernidad entre el tango y el teatro grotesco de los hermanos Discépolo, por un lado, y las novelas de Arlt, por el otro lado. Ambos acentúan las percepciones divergentes y contradicciones de un mundo heterogéneo concebido como decadente. Esta tendencia de mezcla se manifiesta también lingüística y estilísticamente (Viñas 1973; 1996: 99-143). Un elemento crucial es la parodia, el uso de estrategias narrativas variadas y la mezcla grotesca de registros cómicos y trágicos, que subraya, a su vez, lo absurdo y la consiguiente búsqueda de su superación.



Fueron justamente los sistemas de producción de sentido tradicionales los que cayeron en descrédito en este tiempo; un proceso en el cual las vanguardias participaron de manera vehemente. La caída de los mitos clásicos y de los grandes metarelatos, a los cuales pertenece también la subjetividad como categoría directora de la civilización moderna, se manifiesta literariamente en la tematización de las tensiones entre sujeto y mundo, dentro y fuera. La contribución de Arlt a esta problemática consiste en el desarrollo de la novela de la ciudad y especialmente la introducción de lo grotesco como registro, que permite reunir materiales contradictorios y fragmentados, sin que se produzca una síntesis homogénea o armoniosa.<sup>6</sup> *Los siete locos* y *Los lanzallamas* demuestran esto tanto en el nivel de la representación mimética cuanto en los procedimientos discursivos. Arlt, al tematizar la problemática de la identidad, uno de los temas principales de su novelística, no construye una imagen coherente de la realidad, sino fragmentos, cuya conexión consiste en el cuestionamiento de su conexión, justamente como la Biblia y el calefón en la vidriera del cambalache. Ambos contextos, la ciudad como espacio social y exterior y el sujeto como espacio individual e interior de percepción, ya no forman un conjunto coherente de sentido, sino fragmentario e incoherente. Esta correlación de ámbitos de referencias fragmentados crea un proceso semiótico que determina la especificidad de la escritura de Arlt.

Falta un último aspecto para llevar a cabo la comparación con el tango. La coexistencia de lo incoherente, que constituye el foco de “Cambalache”, puede ser considerado como principio estilístico y narrativo. La pluralidad estilística constituye un rasgo distintivo de la escritura arltiana. Se podría designar también la mezcla estilística de sus novelas con el término *cambalachesco*: se representa una acción melodramática en un *patchwork* de distintas estrategias narrativas, realistas hasta vanguardistas, que confluyen en lo grotesco. Por eso se podría considerar a Arlt como representante destacado de una *literatura cambalachesca*, para la cual se podrían encontrar fácilmente muchos otros ejemplos.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Compárese Zubieta (1987: 99): “En este capítulo será considerada la configuración del grotesco, aspecto de plural riqueza interpretativa porque es uno de los modos aglutinantes privilegiados, una de las formas de operar la síntesis, una de las maneras (inéditas) de unir lo que aparece fragmentado, disperso y uno de los recursos a los que se echa mano para lograr ese efecto cuasi-cómico que se alcanza especialmente en *Los siete locos*.”

<sup>7</sup> Remito a la definición de Hortiguera (1999): “[...] los textos cambalachescos se presentan como un intento por entender y construir la dialéctica entre las articulaciones discursivas oficiales y las voces largamente suprimidas, en una especie de juego

Para poner de relieve la modernidad narrativa de Arlt, voy a revisar otros aspectos que cumplen una función decisiva en la representación de la subjetividad: los motivos de la mirada y del deseo.

El significado de las miradas literarias en la literatura realista y naturalista es generalmente sabido (Mitterand 1987; Reati 1988; Wolter 1997; de Toro 1999b). Este motivo aparece también en las novelas de Arlt, unas veces tradicionalmente, otras veces con funciones e intenciones cambiadas. Una comparación con el modelo realista y naturalista resalta la modernidad de su escritura. En la literatura realista-naturalista la vida individual y la historia están estrechamente conectadas por los tres factores de *milieu*, *race* y *moment*. Arlt adopta estas reglas en sus novelas, sirviéndose de procedimientos para la representación de sensaciones y experiencias que fundan la modernidad literaria. Pero, como muchos autores contemporáneos y posteriores, él transforma las reglas miméticas profundamente. La técnica de la representación de estados de conciencia limitados, es una constante de sus novelas, que reencontramos tanto en Céline, Malraux, Sartre, Camus y Robbe-Grillet como en Onetti, Sábato, Puig, Juan Carlos Martini y Rodolfo Rabanal, para nombrar solamente algunos pocos ejemplos de la literatura rioplatense.<sup>8</sup> Además, con la acentuación del fracaso o de la falta de comunicación, Arlt intensifica otra función del siglo XIX, los personajes aparecen como cautivos dentro de su mundo subjetivo. Mención aparte merece Juan Carlos Onetti, cuya primera novela *El pozo* habría que comparar más detalladamente con las de Arlt. Su tema común es la pérdida de sentido, la alienación de los marginados y los procesos de desintegración social que hemos encontrado en "Cambalache".<sup>9</sup>

Atención especial merece también la representación de fantasías y sueños. Arlt, recurriendo a la ficción del editor, ordena, valoriza y comenta, aunque en forma reducida, el material narrado a través del *cronista*. Sus comentarios e intervenciones afirman el predominio de lo grotesco

---

atemporal en donde el pasado puede leerse en términos del presente, puesto que aquél nunca ha podido ser superado y los problemas de entonces continúan siendo los actuales." Este concepto de lo cambalachesco se relaciona con lo carnavalesco de Mijail Bajtín. Hortiguera presenta los ejemplos de Humberto Constatini, Osvaldo Soriano y Ricardo Piglia. Sin coincidir totalmente con Bajtín desarrolla una poética de la desarticulación y refuncionalización de las tradiciones literarias en Argentina.

<sup>8</sup> En cuanto a Martini y Rabanal véase Spiller 1993.

<sup>9</sup> Matzat (1992) sintetiza los aspectos de una modernidad literaria genuinamente rioplatense en Onetti cuya obra combina tendencias miméticas provenientes del realismo con tendencias anti-miméticas que crean una descontextualización progresiva.

que atribuyó decisivamente a la modernización de la literatura argentina. La temática central de la existencia adquiere en sus novelas una dimensión *sui generis*: una forma del grotesco que muestra tendencias hacia lo metafísico, sin colmarlas ni en un *cosmos* ni en un *caos* totalizantes, sino que mantiene una heterogeneidad irreductible, en fin, cambalachesca.

En la tradición realista-naturalista destacan tres funciones de las miradas literarias: la descriptiva, la relacional y la afectiva. La función descriptiva (o referencial) sirve para transmitir informaciones, la relacional para establecer relaciones entre el sujeto viendo y el objeto visto, ella implica la representación de relaciones de poder y la función afectiva (Wolter 1997: 333). Miradas hacia el otro y/o propio sexo, sobre todo miradas eróticas transmiten emociones y motivos inconscientes e irracionales que resultan ser especialmente interesantes para la creación artística.<sup>10</sup> Tanto la práctica social cuanto la reproducción simbólica-estética de miradas se orientan en las respectivas relaciones de poder. En culturas de sello patriarcal domina, por lo tanto, la perspectiva masculina en las representaciones simbólicas. Sin intentar aquí una lectura enfocada en el aspecto *gender*, lo que en el caso de Arlt sería muy interesante, hay que destacar la importancia fundamental de las relaciones entre los sexos para el desarrollo de un concepto implícito de la subjetividad.

Si bien las tres funciones pueden encontrarse en variaciones múltiples en las dos novelas de Arlt, hay que constatar un incremento significativo en *Los lanzallamas*.

En el nivel descriptivo las miradas cumplen generalmente la función mimética de caracterizar a los personajes. También Arlt se sirve de las descripciones de los ojos y las miradas para caracterizar a sus personajes; en *Los lanzallamas* casi no existen escenas sin descripciones de la mirada. En la mayoría de los casos se trata de elementos que se podrían designar como “prefabricados”, *serielle Versatzstücke* en alemán, piezas o unidades de tipo descriptivo que contribuyen a la representación de las relaciones entre hombre y mundo o intersubjetivas. Cumplen, por lo tanto, la función afectiva tradicional al iluminar la calidad psicológica de los contactos o el estado de un personaje. Arlt, sin embargo, se sirve de una función adicional: la *puesta en escena narrativa*. Frases como “[Haffner] Se levantó, y mirando fieramente a Erdosain, dijo: —¡Salud!” (Arlt 1978: 220), “Erdosain mira de reojo el ángulo de su cuarto” (ibíd.: 227) o “El Rufián

<sup>10</sup> Wolter (1997: 334-339) conecta la mirada con el concepto de la empatía al sacar conclusiones sobre la relación entre el autor y los narradores y los personajes a partir de motivos inconscientes y subyacentes a las intenciones declaradas.

soslaya de una mirada el perfil de una dactilógrafa, y continuó su soliloquio” (ibíd.: 228) son elementos prefabricados, estereotipizados, que cumplen una función teatral o también fílmica.

Esto demuestra que las funciones mencionadas pueden coincidir o mezclarse en una sola escena. La focalización oscila entonces entre el mundo exterior y los protagonistas y/ o el mundo interior. En este contexto, las miradas en situaciones eróticas constituyen un ejemplo para un alto grado de afectividad. En el capítulo “Ingenuidad e idiotismo”, que trata del fracaso del matrimonio con Elsa, Erdosain relata su amor de la manera siguiente:

“Y era feliz porque amaba con sufrimiento, ignorando el fin de mi deseo, y porque creía que era amor espiritual toda esa convulsión orgánica y terrible que me postraba dichoso ante la quieta mirada de ella, una mirada limpia que me penetraba con lentitud las subcapas más estremecidas del espíritu” (Arlt 1978: 72).

En esta escena que muestra la conexión entre deseo y mirada, Erdosain evoca la sublimación del impulso sexual en los primeros tiempos de su matrimonio. Pese a la oposición subyacente de espiritualidad y corporalidad, aquí la mirada forma parte de un *lenguaje del cuerpo*. La transposición estética de este lenguaje del cuerpo, que es polifónico como ya en Nietzsche,<sup>11</sup> constituye otro elemento de la modernidad de la escritura de Arlt. Escenas como la citada caracterizan con su orientación psicoanalítica la puesta en escena narrativa de la subjetividad, además, manifiestan, con la ebullición de impulsos no-articulados y libidinosos, también la impotencia del sujeto Erdosain, que no siempre logra ser dueño en su propia casa.

Arlt utiliza, en el capítulo con el mismo título, la metáfora “casa negra” (Arlt 1978: 73-76) para representar el alma. Ella constituye el espacio simbólico, en el cual aparecen los temores y el cumplimiento imaginado de los deseos en forma de una correlación a la vez causal y contradictoria.

“Cerraba los ojos y entraba en la ardiente oscuridad, olvidado de todo, como el fumador de opio que al entrar al asqueroso fumadero, donde el patrón chino huele a excrementos, cree recobrar el cielo. [...]”

El deseo zumbaba como un tábano en sus oídos, pero nadie lo podía arrancar ya de la oscuridad sensual.

---

<sup>11</sup> Mattenklott (1982: 34) habla de una “semántica del cuerpo lingüístico” (“Semantik des Sprachleibs”) en Nietzsche.

Era esta oscuridad una casa familiar en la que perdía súbitamente las nociones del vivir común. Allí, en la casa negra, le eran habituales los placeres terribles, que de haberlos sospechado en la existencia de otro hombre le separaran para siempre de él.

Aunque esta casa negra estaba en Erdosain, entraba en ella haciendo singulares rodeos, tortuosas maniobras, y una vez traspuesto el umbral sabía que era inútil retroceder, porque por los corredores de la casa negra, por un exclusivo corredor siempre enfardado de sombras, avanzaba a su encuentro, con pies ligeros, la mujer que un día en la vereda, en un tranvía o en una casa lo había envarado de deseo" (Arlt 1978: 74-75).

El descenso hacia la "casa negra", una alusión a la "noche oscura" mística, evoca la unión con una amada ideal y, al mismo tiempo, la auto-alienación de Erdosain que aparece como separado de sí mismo para siempre.

La imbricación de miradas y deseos se manifiesta también en los cambios entre una perspectiva interior y exterior, especialmente durante uno de los paseos por el centro de Buenos Aires:

"Miraba largamente los pasamanos que en los balcones negros fulguraban redondeces de barras de oro, las ventanas pintadas de color gris perla o leche teñida con unas gotas de café, los cristales cuyo espesor debía tornar aguanosas las imágenes de los transeúntes, las cortinas de gasas, tan livianas que sus nombres debían ser bonitos como la geografía de los países distantes. Qué distinto debía ser el amor a la sombra de esos tules que ensombrecen la luz y atemperan los sonidos!...

[...]

Hacíase esta pregunta porque por momentos le extrañaba una esperanza que había surgido en él.

Se imaginaba que desde la mirilla de la persiana de algunos de esos palacios lo estaba examinando con gemelos de teatro cierto millonario 'melancólico y taciturno'. (Uso estrictamente los términos de Erdosain.)

[...]

Tan es así, que Erdosain esperaba que el 'millonario melancólico y taciturno' lo mandara llamar de un momento a otro al observar su semblante de músculos endurecidos por el sufrimiento de tantos años" (Arlt 1978: 17-18).

Cito este pasaje porque en él se encuentran varios elementos cruciales para mi argumentación que quisiera resumir brevemente:

- El personaje del *flaneur* que vaga por la ciudad se basa en la oposición de dentro y fuera. El foco perceptivo se encuentra, sin embargo, en la conciencia de Erdosain.

- La presencia del cronista convierte la percepción de la ciudad en un eje temático.
- El anhelo de ser visto, refleja el acto de ver en un nivel segundo.
- Las transiciones entre ver y ser visto llevan a la intersubjetividad, las relaciones humanas y al amor.
- La representación de la percepción ensancha el ámbito no-lingüístico de la mirada a la corporalidad. El sueño diurno hace reconocer a Erdosain los endurecimientos acumulados en largos años de sufrimiento que están inscritos en su cuerpo.

Por lo demás, se encuentran numerosas constelaciones de miradas “neutras” que representan una especie de “grado cero” de la mirada. Ellas aparecen, paradójicamente, sobre todo en situaciones dramáticas. Un poco después de la escena citada, el cronista relata su encuentro posterior con Erdosain: “En tanto hablaba, yo lo miraba a Erdosain. El era un asesino, un asesino, y hablaba de matices del sentimiento absurdo!” (Arlt 1978: 72). Esta conexión de una mirada no comentada, neutral y sin emociones con una exclamación sumamente emocional demuestra la tendencia grotesca de la puesta en escena de miradas en las novelas de Arlt.

*Ex negativo*, el cerrar de los ojos constituye un motivo constante que muchas veces representa la retirada de una realidad insoportable y que conduce a la introspección. Si bien las miradas dirigidas hacia adentro traen a la luz los deseos reprimidos e inconscientes de Erdosain, ellas no le liberan de ellos porque la discrepancia entre deseo y realidad resulta ser demasiado grande. En este proceso las miradas pueden convertirse en una especie de actividad pasiva como muestra una escena en el lecho matrimonial nocturno:

“No me acostaba, sino que permanecía sentado, casi apoyada la espalda en la almohada, mirando las tinieblas. Yo sabía que no había ningún objeto en estar mirando las tinieblas, pero me imaginaba que ella, compadecida de verme así, abandonado en la oscuridad, terminaría por apiadarse y decirme: ‘Bueno, vení si querés’” (Arlt 1978: 73).

Esta esperanza de Erdosain no se cumplirá de igual manera como tampoco el sueño del encuentro con el millonario melancólico y taciturno. Un primer balance hace patente que Arlt utiliza miradas literarias para representar la frustración de deseos afectivos, sexuales y económicos.

En este contexto, la metáfora de la oscuridad cumple funciones variadas, sobre todo la representación de las relaciones intersubjetivas, o,

más precisamente, del fracaso de la comunicación, y además la representación de la percepción. Esto se manifiesta de modo ejemplar en una escena de *Los Lanzallamas*. En el capítulo “El poder de las tinieblas” Elsa confiesa a la superiora de las carmelitas que una vez había visto a Erdosain sentado en un Café:

“Junto al vidrio de un café de cocheros, un vidrio lleno de polvo iluminado por el sol, estaba él, tristemente apoyada la mejilla en la palma de la mano. Miraba la cornisa de una casa frontera, pero sin verla, con la frente arrugada, vaya a saber pensando en qué. Yo me detuve para observarlo. Era mi esposo.[...] El alma se me encogió de tristeza. Yo lo miraba a él como si fuera otro; otro que hacía mucho tiempo que se había perdido en mi vida, y que de pronto el azar me lo presentaba desnudo de toda máscara en un antro espantoso” (Arlt 1978: 271-272).

En esta escena crucial, la mirada clandestina revela nítidamente la alienación de la pareja y la congoja de Elsa al sentirla. Erdosain, mirando sin ver, como si fuese expuesto en la vidriera de un cambalache, es, al mismo tiempo, sujeto mirando y objeto mirado, un objeto fuera de su contexto como Don Chicho y Napoleón y la Biblia y el calefón del tango discepoliano. El café y la vidriera del cambalache constituyen espacios cerrados, en los cuales el escaparate cumple la función de una pantalla. De esta manera, Arlt crea un microcosmos que ya no es un *cosmos*, es decir ordenado por una ley transcendente o superior, sino un *caos* que muestra a los personajes y los lectores la soledad absurda del sujeto moderno fuera de los sistemas de sentido. Así se le hace reconocer al lector, que ve aquí a través de los ojos de Elsa, su papel en la película que está viendo. Llama la atención que justamente la falta de comunicación, el no cruzarse de las miradas, permita un conocimiento del otro en su otredad profunda. El “antro espantoso” *casi* reúne, como la vidriera de Discépolo, lo sacro y lo profano, por lo menos insinúa un abismo existencial, *casi* mitológico, que puede ser considerado como iluminación instantánea o estallido de un conocimiento extraordinario en una situación cotidiana. Arlt no está muy lejos de una visión del sinsentido de la vida que conocemos en Onetti y que puede ser una reminiscencia bíblica como demostró S. Giersberg.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Giersberg (1999) analiza en su artículo “‘I have seen all the things that are done under the sun; all of them are meaningless, a chasing after the wind’: Onetti and Ecclesiastes” detalladamente la referencia bíblica en Onetti.

### La focalización doble de la locura

La relevancia de las miradas se manifiesta no solamente en el nivel del contenido sino también en el discurso.<sup>13</sup> El análisis de la visualidad y de la percepción ha sido, desde el principio, un tema central de la narratología. El concepto de la *focalisation* de Gérard Genette (1972) basada en la distinción de ver y decir, con las preguntas consiguientes ¿quién ve y quién habla?, se concentra en las significaciones de las miradas en el nivel discursivo. Otros narratólogos como Mieke Bal (1982: 31-39) analizaron más detalladamente el papel de las instancias narrativas para la focalización. Recién esta concepción ensanchada narratológicamente demuestra la envergadura del espectro de los procesos de percepción en la literatura. Bal, Jahn, Nünning y otros (Jahn 1996: 242) diferenciaron, además, el sujeto y el objeto de la focalización. Esta distinción juega un rol decisivo en la representación de la subjetividad, especialmente de los afectos y relaciones de poder.

Queda, pues, por señalar la focalización del *leitmotiv* de la locura indicada ya por el título de la primera novela. Erdosain se mueve en una zona fronteriza, que se transforma progresivamente en un espacio de la locura que marca profundamente su experiencia subjetiva del mundo.

En la primera parte, Erdosain es el sujeto de la focalización. El ve el mundo y también a sí mismo amenazado de manera creciente por la locura. En la segunda parte, su propia locura deviene el foco de múltiples perspectivas, su estado subjetivo se convierte en el objeto de la focalización. En este contexto, la ficción del editor crea la impresión de una subjetividad auténtica y objetiva basada en la situación confesional. Las confesiones suelen cumplir una función de legitimación, el *Véame a mí, cómo estoy* de Erdosain, dirigido al cronista y también al lector, reivindica mostrar la subjetividad desnuda, articular los temores y deseos no articulados. En una nota a pie de página del capítulo "Trabajo de la angustia" (Arlt 1978: 78-81), en el cual Erdosain trata de definir su miedo existencial, el comentador advierte:

"Posiblemente algún día escriba la historia de los diez días de Erdosain. Actualmente no me es posible hacerlo, pues no entraría en este libro otro tan voluminoso como el que ocuparán las dichas impresiones. Téngase en cuenta que la presente memoria no ocupa más que tres días de actividades reales de los personajes y que a pesar del espacio dispuesto no he podido dar sino

---

<sup>13</sup> En cuanto al análisis de las instancias y perspectivas narrativas véase el estudio fundamental de Gnutzmann (1992).



ciertos *estados subjetivos de los protagonistas*, cuya acción continuará en otro volumen que se llamará *Los lanzallamas*” (Arlt 1978: 78; el subrayado es mío).

Las notas del “cronista de esta historia” objetivizan la representación de la subjetividad y la hacen aparecer, por lo menos en un nivel de superficie, más auténtica. Sobre todo, desarrollan una perspectiva doble que, al concertar la modernidad narrativa y temática de estas novelas, forma la base de la puesta en escena de la subjetividad.

Por lo tanto, la representación escénica del sujeto percibiendo resulta ser decisiva. La acentuación de la modernidad social se manifiesta en la mención de tecnologías y medios nuevos y en la acentuación de la visibilidad que se incrementa, como ya hemos señalado, significativamente en la segunda novela. Esto se manifiesta en el personaje de Barsut que pone en escena su propia vida y que al final recibe una oferta de Hollywood, la última peripecia grotesca de la puesta en escena de la subjetividad. Su humillación de Erdosain, la bofetada que desencadena toda la acción posterior, resulta ser, como el simulacro de su propia ejecución, una puesta en escena. Con esta perspectiva doble, Arlt desarrolla una conciencia del hombre que se ve a sí mismo y a los otros en el estado de ver y mirar. Su representación de la subjetividad es cambalachesca en tanto que crea una vidriera doble: una dirigida hacia adentro, otra hacia afuera; ambos están bajo el signo de la traición, de la yuxtaposición de contradicciones e incoherencias, de la discrepancia del yo y el mundo. Con esta estética, cuyo potencial innovador no se ha reconocido durante un período prolongado, Arlt no solamente ha abierto horizontes nuevos para la cuestión del sujeto, sino su modelo de subjetividad literaria ha llegado a ser, como toda creatividad originalmente subversiva, adaptada por las instituciones literarias. Una vez integrados en el canon de las historias literarias, sus textos desarrollan su función de modelo que repercute en el campo cultural. El impacto de Arlt y de su concepto de subjetividad subyacente en la literatura argentina, tal vez menos llamativo que el de Borges (de Toro 1999a), es, sin embargo, de larga duración ya que va más allá de las fronteras, a veces un tanto artificiales, entre modernidad y postmodernidad.

## Bibliografía

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho.]
- BAL, Mieke (1984): *Narratologie. Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Utrecht: HES.
- BARTHES, Roland (1994): "La mort de l'auteur", en: *Œuvres complètes*, II, Édition établie et présentée par Eric Marty, Paris: Seuil: 491-495.
- BARTHES, Roland (1995): "La leçon", en: *Œuvres complètes*, III, Édition établie et présentée par Eric Marty, Paris: Seuil: 799-816.
- COHN, Dorrit (1995): "Optics and Power in the Novel", en: *New Literary History. A Journal of Theory & Interpretation*, 26 (Charlottesville, Virginia): 3-20.
- COLLIER, Simon/ Artemis COOPER / María Susana AZZI / Richard MARTIN (eds.) (1995): *tango! Mehr als nur ein Tanz*, München: Heyne.
- FRANK, Manfred/ Gérard RAULET / Willem van REIJEN (eds.) (1988): *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= edition suhrkamp. 1430.)
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Paris: Seuil. (= Collection Tel Quel.)
- GIERSBERG, Sabine (1999): "I have seen all the things that are done under the sun; all of them are meaningless, a chasing after the wind": Onetti and Ecclesiastes", en: Gustavo San Román (ed.): *Onetti and Others. Comparative Essays on a Major Figure in Latin American Literature*, New York: State University of New York Press (= SUNY series in Latin American and Iberian thought and culture): 163-175.
- GNUTZMANN, Rita (1992): "Los siete locos/ Los lanzallamas", en: Volker Roloff / Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.): *Der hispano-amerikanische Roman, I: Von den Anfängen bis Carpentier*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 155-166 y 337-339.
- HORTIGUERA, Hugo (1999): "Literatura cambalachesca: una lectura de la literatura argentina contemporánea", [charla presentada en el congreso "Cambalache" organizado por Rogelio Coronel Rodríguez en la universidad de La Habana en diciembre de 1999, citas del manuscrito].
- JAHN, Manfred (1996): "Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept", en: *Style*, 30/ 2, 1996 (De Kalb, Illinois): 241-267.
- KONERSMAN, Ralf (1988): *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LOUIS, Annick (1997): *Jorge Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Paris: L'Harmattan.
- MATTENKLOTT, Gert (1983): *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek: Rowohlt. (= Das neue Buch.)
- MATZAT, Wolfgang (1992): "Juan Carlos Onetti: *El astillero*", en: Volker Roloff / Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.): *Der hispanoamerikanische Roman, II: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 18-30.
- MITTERAND, Henri (1987): *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris: PUF.
- REATI, Fernando (1988): "Observación y observadores en dos novelas de Emilia Pardo Bazán", en: *España Contemporánea*, 1 / 2 (Madrid): 33-48.

SARLO, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.

SPILLER, Roland (1993): *Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart: Juan Martini, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia, Abel Posse und Rodolfo Rabanal*, Frankfurt am Main: Vervuert. (= Editionen der Iberoamericana III, 46.)

SPILLER, Roland (1994): "Die Gegenwartsliteraturen des Cono Sur (Argentinien, Uruguay, Chile, Paraguay)", en: Heinz Ludwig Arnold (ed.): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, Band 10, 34. Neulieferung, München: edition text und kritik: 1-84.

SPILLER, Roland (1997): "Die literarische Kultur in Argentinien", en: Rafael Sevilla/ Ruth Zimmerling (eds.): *Argentinien: Land der Peripherie?*, Unkel/Rhein, Bad Honnef: Horemann (= Länderseminare des Instituts für wissenschaftliche Zusammenarbeit): 98-110.

TORO, Alfonso de/ Fernando de TORO (eds.) (1999a): *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*. Frankfurt am Main: Vervuert.

TORO, Alfonso de (1999b): "Formen des Sehens", en: Alfonso de Toro/ Stefan Welz (Herausgeber): *Rhetorische Seh-Reisen. Fallstudien zu Wahrnehmungsformen in Literatur, Kunst und Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert: 41-86.

ULLA, Noemí (1982): *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

VIÑAS, David (1973): *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires: Corregidor.

VIÑAS, David (1996): *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires: Sudamericana.

WOLTER, Birgit (1997): *Geschlechterspezifike - Sprache - Literarische Konstruktion. Empathiestrukturen bei Emilia Pardo Bazán und Benito Pérez Galdós*, Berlin: tranvía.

ZUBIETA, Ana María (1987): *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires: Hachette.



Rita Gnutzmann

## La relación hombre – ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt

Desde finales del siglo XIX la novela se ha convertido en el género de elección para plasmar la compleja vida en la gran urbe, razón por la que Volker Klotz habla de una “afinidad entre novela y ciudad”.<sup>1</sup> Muchos lectores se han hecho una imagen de París basándose en las novelas de Sue, Balzac y Zola; Dickens es el creador del Londres literario y Galdós el de Madrid; la imagen de Nueva York es inseparable de Dos Passos como la de Berlín lo es de Döblin; de igual forma Viena y Musil se relacionan inevitablemente en la memoria de muchos lectores ...

Aunque Buenos Aires ya esté presente en las novelas de la “Generación del 80” (e incluso antes, en *El matadero* y en *Amalia*) o en las notas de “Fray Mocho”, Roberto Arlt es, sin embargo, el primero en poner en el centro de sus relatos la interdependencia entre la ciudad y el hombre.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Klotz 1969: 438. Gelfant (1970) ofrece una tipología de la novela urbana; en su ensayo *The American City Novel* distingue tres tipos: 1. el retrato de un individuo en la ciudad; 2. la novela sinóptica (la ciudad en su conjunto); 3. un fragmento de la ciudad (por ejemplo un barrio o un bloque de viviendas que muestra la vida de forma ejemplarizante). Reichardt (1992: 84) resume los temas de la novela de Buenos Aires a base de los estudios de J. Lafforgue y J. B. Rivera: “1. el tema de la mala vida, 2. la visión teratológica y misonista de la ciudad, 3. el cosmopolitismo y la ciudad-Babel, 4. el mundo de los marginales, 5. los estigmas de la ciudad, 6. la visión mitológica del arrabal, 7. la presencia de lo cotidiano, 8. la crítica risueña de tipos y costumbres urbanas”. El crítico alemán prefiere distinguir él mismo dos tipos: 1. “la que revela las contradicciones insuperadas [...] y otra que busca [...] tapar estas contradicciones”, también llamada “mistificadora” (Reichardt 1992: 86, 87), una simplificación que a mi parecer no sirve para abarcar el conjunto de relatos dedicados a la metrópoli.

<sup>2</sup> Buenos Aires ocupa igualmente el centro de sus *Aguafuertes porteñas* y ahí especialmente de la serie “La ciudad se queja” al tratar los tipos porteños, sus barrios y sus problemas sociales, de urbanismo y de higiene. Mientras que Sarlo (1992: 16) mantiene que Arlt sólo es “sensible a la iconografía de la modernidad [...]”. Ver el futuro sin pasado, pronosticar el futuro en el presente”, Rest (1982: 63) subraya el aspecto nostálgico de la obra arltiana: “Una nota constante de sus observaciones es la nostalgia: nostalgia de casonas y arboledas, nostalgia de jardines, evocaciones de un pasado suficientemente próximo para recordarlo pero definitivamente perdido para añorarlo. Arlt es, en este sentido, uno de los fundadores de la visión mítica de Buenos Aires”. Pero también existe el Arlt-periodista, que se rebela contra el paro, la miseria, el hambre y la muerte (véase las aguafuertes “El infierno santiagueño”, dic. de 1937; cf.

Como es sabido, Roberto Arlt escribió tres novelas, *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (en dos volúmenes, 1929, 1931) y *El amor brujo* (1932). *El amor brujo* es la novela que menos atención ha suscitado entre los críticos y, al parecer, hasta ahora sólo existen dos ensayos dedicados exclusivamente a este texto (Gnutzmann 1982; Jarkowski 1989).<sup>3</sup> Cuando se publicó la novela en 1932, los críticos la calificaron de “mala” y todavía hoy día la mayoría de ellos la silencian o la catalogan como “la más débil de sus novelas” (Masotta 1982: 18), “una novela rosa escrita con tinta negra [...], la menos interesante” (González Lanuza 1971: 85), “perceptiblemente inferior [... Balder un personaje] ñoño” (Cortázar en Arlt 1991, I: VII) o critican “el desarrollo de la anécdota simple y hasta un tanto ingenuo. Ni el argumento, ni el ritmo, ni el lenguaje alcanzan la estatura de las novelas anteriores [...]. Tampoco la reflexión metafísica o los delirios políticos y sociales tienen parecida magnitud” (Goloboff 1988: 75).

---

Gnutzmann 1993: 39-47). En la misma época Lugones, el único autor argentino mencionado por Arlt en *El juguete rabioso*, escribe su poema “Estampas porteñas”, poema en el que encontramos una imagen de la metrópoli parecida a la de Arlt en sus novelas: “El cielo, como una honda cuba de añil salobre/ exalta en electrólisis de sulfato de cobre,/ la grande estrella verde Ocaso del estío. [...] el cielo del Poniente se abisma,/ jaqueado por un rascacielos cuyo ancho bloque,/ sobre el tablero urbano da mate con el roque, [...]. Claro es que, carburando sus 60 HP, el ‘auto’ del gerente, puntual aguarda al pie, [...]. En Callao y Corrientes la noche ultramoderna/ que entre muslo y sandalia luce toda la pierna”. En su aguafuerte “El conventillo en nuestra literatura”, Arlt critica duramente al poeta, llamándolo “pirotécnico” y “maestro de inflar globos”, precisamente por sus “rimas de tungsteno y metileno”. Lo que verdaderamente le molesta a Arlt, es la falta de compromiso de Lugones (pronto convertido en apologeta del golpe militar de 1930) mientras que él mismo, aparte de comprometerse con los explotados, cree en “lo útil” de la literatura (Arlt 1995: 157), aunque otra nota, “La inutilidad de los libros”, parezca contradecirlo (Arlt 1991, II: 518-521.).

- <sup>3</sup> Liacho (1934: 126, 129) fue el primero en criticar la novela muy duramente: “Vulgaridad del mal gusto; vulgaridad del punto de vista. Vulgaridad de auto-estimación [...]. Vulgaridad de pretensiones [sic], de ficción y de énfasis”; “La novela es mala. Está mal escrita. Es innoble, pues, además de las crudezas repulsivas, no asoma un destello de buen gusto, de verdad, de talento.”

El éxito de las novelas arltianas se puede deducir del número de reimpressiones y de traducciones: en 1995 la editorial Losada publicó la 11ª edición de *Los siete locos* mientras que sólo la 3ª de *Los lanzallamas* (1994) y nada más que la 2ª de *El amor brujo* (1992). De *Los siete locos* existían en 1995 traducciones al alemán, italiano, francés, inglés (EEUU) y portugués (Brasil); de *Los lanzallamas*, sin embargo, sólo hay una traducción al alemán, al italiano y al francés y de *El amor brujo* nada más que una francesa (1992). Cf. Gnutzmann 1996: 45-47.

*El amor brujo* cuenta la historia del ingeniero Estanislao Balder, quien a los veintiséis años —casado y con un hijo de seis años— se enamora de Irene Loayza, una estudiante de dieciséis. Después de una interrupción de dos años, tiempo en el que Balder es demasiado perezoso para buscar a Irene, se reanuda la relación por iniciativa de ella y Balder aparece como novio oficial en casa de la viuda Loayza. A pesar de que la familia de Irene pertenece a la clase media, la futura suegra —en contra de lo que cabía esperar— no se opone a las relaciones de su hija con un hombre casado, sino que insiste en que éste pida el divorcio cuanto antes. Poco antes de la fecha en que debería iniciarse el viaje de los tres a España, Balder rompe su relación con Irene bajo el pretexto de que ella ya no es virgen y vuelve a vivir con su mujer, posiblemente con la idea de mantener a Irene como amante. La acción está fechada con toda claridad: Balder conoce a Irene a mediados de 1927 y rompe con ella en 1929 o 1930,<sup>4</sup> a los pocos meses de su presentación en casa de la Loayza.

Como se ve, el argumento no es nada nuevo: amor a primera vista, encuentros secretos, cartas de amor (en este caso copiadas de las de otras novias), personajes que o bien actúan como ayudantes (los amigos Alberto y Zulema) o bien como enemigos (sólo aparentemente la madre de Irene) y en el trasfondo el gran obstáculo en la persona de la esposa. Para insistir en el caso nada excepcional, Arlt repite la trama principal en otra secundaria, el engaño que sufre Alberto por parte de su mujer Zulema con un bailarín.

La novela comienza con una comedia social, la presentación del novio (en este caso casado y con hijo) en casa de la novia. En vez de ofrecer una descripción de la casa de los Loayza,<sup>5</sup> de clase media con preten-

---

<sup>4</sup> En el capítulo “La voluntad tarada”, al reflexionar sobre la sociedad argentina, el narrador menciona el año 1930. En setiembre de 1930 el General Uriburu dio su golpe de estado y la señora Loayza, viuda de un teniente coronel, naturalmente es una seguidora de los militares (como también lo son el obrero Alberto y su mujer Zulema): “¡Qué gran obra la de Primo de Rivera! Es inútil... los únicos que hacen algo bueno en el gobierno son los militares” (Arlt 1991, II: 59, 92, 103 y 162 respectivamente). El propio Arlt, horas después, apoyó el golpe — como casi todos los argentinos — pero no tardó en rechazarlo (cf. las *Aguafuertes* de los días 8, 9 y 10 de setiembre de 1930, Arlt 1995b: 134-142).- El autor alude a la difícil situación económica después del “crac” de 1929 con los parados sentados en los bancos de la Plaza del Congreso y con el hermano de Irene, también sin trabajo (Arlt 1991, II: 40, 156).

<sup>5</sup> Es conocido el provecho que saca el modernismo del “intérieur” de la casa burguesa, para sólo citar el ejemplo de Des Esseintes en *A rebours* de Joris-Karl Huysmans (París 1884); Eugenio Cambaceres inaugura esta tendencia con la “garçonnière” de Andrés en *Sin rumbo* (Buenos Aires 1885).

siones, el narrador se fija en los desperfectos que denuncian la pobreza y el abandono, ya que como viuda de un militar, con un hijo en paro y otras dos hijas en casa, la madre de la novia no puede permitirse ningún lujo. Es más, tiene que “vender” sus hijas a un buen partido, aunque afirme lo contrario. Los detalles de desperfectos y desgaste de la casa (tímbre y cerraduras rotos, paredes húmedas, sillas desdoradas, platos de estaño en vez de plata) contradicen el comportamiento de la dueña de casa a la vez que subrayan la hipocresía de la situación: la futura suegra que ha preparado la visita para negociar el futuro de su hija se comporta como “primera actriz ofendida” y pretende no conocer la razón de la visita. Emplea, además, un lenguaje teatral, dirigiéndose a Balder como “caballero” (mientras que en secreto le llama “gilito”); finge disgustos repitiendo el adjetivo “horrible”, sin olvidar insistir, por un lado, en su posición de viuda de un teniente coronel y, por otro, sin reparar en la contradicción que comete al preferir ver muerta a su hija antes de verla casada con un divorciado y preguntar, acto seguido, si Balder ya ha empezado a tramitar el divorcio. Más tarde se mostrará no sólo incongruente sino incluso despiadada al poner como ejemplo a seguir a aquel músico de teatro que abandonó a su mujer y tres hijos para vivir con una corista. Su comentario delata toda su amoralidad: “Así proceden los hombres”. Tampoco Balder se queda a la zaga en la comedia: saca una “vocecita dulce”, falsos gestos de timidez y resignación y pronuncia palabras retóricas, apelando al destino, la predestinación, un amor “excepcional”, “nobles sentimientos” y la responsabilidad ante Dios. La farsa social que abre la novela está dislocada con respecto al tiempo narrado del relato, ya que tiene lugar dos años después del capítulo I (el primer encuentro entre Balder e Irene en Retiro) y prácticamente cerca del desenlace, si tomamos en serio la sospecha de Balder de que “antes de tres meses duermo en esta casa” (Arlt 1991, II: 79, 148 y 20 respectivamente). Aunque no fue en esta casa, Irene se le entregó y provocó instantáneamente el final del “amor brujo”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> En el relato se alude repetidamente al título: con el adjetivo “embrujado” y el sustantivo “embrujo” y con la pieza musical del mismo nombre de Manuel de Falla (Arlt 1991, II: 113, 127; 149; y 137, 141 respectivamente). *El amor brujo* se estrenó en 1915 en el Teatro Lara de Madrid, con un libreto de Martínez Sierra. Cumple la oferta del título al narrar el loco amor que triunfa sobre la muerte entre los gitanos Carmelo y Candelas. Es conocida la predilección de Arlt por la música de Albéniz y de Falla y su costumbre de aporrear el piano en horas intempestivas (Shine 1999: 2). En su novela, Arlt destruye las expectativas creadas por el título y lo convierte en una denuncia de



Descripciones posteriores del barrio de Irene son más amplias y subrayan la impresión de pobreza y pretensión a la vez que comprueban que se trata de un barrio principalmente de comerciantes y obreros. Sabiamente, el narrador ha dejado esta descripción para el segundo capítulo (cap. I, ya que el primero no lleva numeración y funciona de esta manera como preludio):

“La anchurosa calle de granito ascendía hacia el cielo, flanqueada por altos postes telegráficos pintados de gris; las veredas eran mitad de mosaico, junto a las fachadas, y de tierra con pasto a lo largo del cordón de granito. [...] Se veían sastres con las piernas cruzadas, junto a los umbrales, hilvanando prendas negras; un portal de arco, con una puerta de lanzas de hierro, defendía la entrada a un patio enladrillado de baldosas rojas entre un hotel y una ferretería, y en el aire flotaba sabroso olor a pan cocido.

Una negruzca chica gorda y descalza pasó silbando estruendosamente, y las fachadas bajas aparecían encaladas de rosa, crema o azul, mientras que todas las puertas de madera roídas por la intemperie, estaban barnizadas de rojo o marrón. Una ráfaga de viento trajo un tufo de agua en descomposición, [...]” (Arlt 1991, II: 33-34).<sup>7</sup>

El “Taller Mecánico” que Balder ve en el camino podría ser el de Alberto, personaje que tendrá un papel celestinesco en la relación entre Balder e Irene. Hacia el final de la novela, ya bajo el augurio de una pronta ruptura, el paisaje de El Tigre forma el trasfondo del paseo de la pareja. La conversación en torno a un posible viaje a España se ve interrumpida por descripciones del paisaje que se le impone a Balder:

“Bruscamente a la vuelta de una esquina aparece un galpón de cinc. Resopla sordamente la máquina del aserradero, una chimenea color de sangre recorta lo azul, [...]. [Balder] calla ensordecido por el estrépito del martilleo que alterna en el aserradero con el zumbido de la sierra. Es la fábrica de cajones para frutas del Delta” (Arlt 1991, II: 154-155).

Obviamente la pareja se pasea cerca del Mercado de Frutas con sus aserraderos; conforme avanzan, cambia el paisaje:

---

la hipocresía de la clase media baja; en vez de “amor brujo” se nos presenta el “amor burgués” (amoral e interesado).

<sup>7</sup> Scobie (1977: 29-90, 156-162) ha mostrado que Buenos Aires era un caso anormal con respecto a las grandes ciudades europeas, donde el centro solía ser habitado por las clases alta y media alta. En Buenos Aires, la fiebre amarilla de 1871 desplazó a estas familias del sur de Plaza de Mayo hacia el norte y los inmigrantes pobres ocupaban la zona tradicional, creando así “el Norte oligárquico y el Sur obrero” (Sebreli 1966: 23-34). La aspiración de los trabajadores era salir del “conventillo” y conseguir una casita en las afueras.

“Un cacareo de gallos pone en la tarde su advertencia campesina. La vegetación de innumerables enredaderas disimula los alambrados. Las ramas de los sauces se arquean como varas de plata. Por el suelo, entre carnudas hojas dentadas, como manos humanas, tiemblan campanillas blancas, y las casas con enrejados verdes, palmeras, escalerillas [...]” (Arlt 1991, II: 156).

Más tarde entran en Coronel Morales, la que lleva a la estación del ferrocarril. Irene vive en esta avenida (Arlt 1991, II: 242) y no en el sector histórico con sus clubs, para el que habría que cruzar el puente. Al final del paseo (y para cerrar el círculo desde el primer al último encuentro), se repite casi la misma descripción del comienzo:

“Tras de los vidrios de sus puertas, sastres con las piernas cruzadas hilvanan prendas negras. Un chico forcejea en la puerta de lanzas de hierro que defiende la entrada de un patio embaldosado de mosaicos rojos, entre un hotel y una ferretería. En el aire flota sabroso olor de pan cocido” (Arlt 1991, II: 160; también 34).

La conversación y la psicología de los amantes parecen prometer un futuro feliz; descripciones como la del aserradero y la del caserón del “terrible viejo alemán” (“casi bestial de sombrío”) y el canto del gallo son preanuncio del desenlace<sup>8</sup> (Arlt 1991, II: 157). La diferencia entre la novela anterior y ésta se hace evidente, si comparamos el paseo de Irene y Balder con el del angustiado Erdosain con la Bizca en *Los lanzallamas* (Arlt 1978: 330-335): éste va reconcentrado en sí mismo; apenas existe una descripción del paisaje por el que pasan (“casas pasan ante sus ojos, borrosas como estampas de un filme”) y Erdosain, inadvertidamente, atropella a otro transeúnte en su ensimismamiento. Es el paisaje interior el que domina el capítulo: su percepción dolorosa de la existencia y su imaginación de un futuro matrimonio de suciedad y peleas con la Bizca y la sordidez de las relaciones sexuales: “Anonadado, Erdosain amontona ante sus ojos, con el espanto de un condenado a muerte, la inmundicia cotidiana que extenúa a los empleados de la ciudad” (Arlt 1978: 333).

Arlt sigue en *El amor brujo* la idea tradicional de que el espacio 'natural' de la mujer es la casa: a la Señora Loayza la presenta exclusivamente en el ambiente del salón y de la cocina-comedor (se cumplen las tres “K”: “Kirche, Küche, Kinder”). Ya vimos al comienzo su intento de impresionar al visitante dentro del ámbito del *living* (en penumbra, con piano y

<sup>8</sup> Más tarde se vuelve a insistir en el canto del gallo y termina el capítulo: “Como asteriscos rojos, cruzan la sombra de la noche los triples cacareos del canto de un gallo”, que comprueban la afición de Arlt a lo folletinesco y a la Biblia (Arlt 1991, II: 164). Cf. los capítulos “Elementos folletinescos” y “Elementos simbólicos” en Gnutzmann 1984: 83-115.

fotos del “difunto” uniformado y de una hija, plato de estaño). Más expresiva aún es la cena que se toma en su comedor-cocina, en la que aparentemente tiene lugar un evento de felicidad hogareña, de sencillez, paz y armonía de una familia cuyos miembros se aprecian mutuamente. No falta la descripción del comedor: “pintado imitación papel, con bastones azules y motas de almagre” (nada de paredes blancas), una radio, un aparador de roble, el trinchante, anaqueles llenos de papel, cartas y fotografías y una vieja nevera que le recuerda a Balder la de su infancia (Arlt 1991, II: 140). La Señora Loayza, convertida en madre afectuosa, sólo se preocupa por el bienestar de Irene y del futuro yerno.<sup>9</sup> Pero toda la escena está envuelta en un tono de burla: Simona es la “señorita de cara de mona”; su hermano, un mocetón de 27 años, “sonríe con mezcla de suficiencia y dulzura, entornando los párpados pestañudos”; Alberto es tan ridículo como siempre con sus “lentes montados en su nariz de caballero” y ya sabemos qué significa la ausencia de Zulema cuando dice estar de ensayo. Toda la conversación gira en torno a la comida y tanto la madre como la hija tratan al novio como a un niño, dándole de comer en la boca. Pero Balder entiende muy bien que la “sinfonía de cordialidad humana” tiene un propósito único: sofocar su resistencia y encadenarlo a la casa como el calor de Irene lo encadena a su sexo. El extracto del diario que sigue a la escena desmitifica la aparente paz de la cena: el objetivo es su humillación y destrucción como individuo, “convertir[le] en un ridículo esclavo de esa familia, que adobándo[le] con costillas de ternera y postres de chocolate, [le] conduciría al Registro Civil” (Arlt 1991, II: 144).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> También en *Los lanzallamas* existe una escena entre Erdosain, la Bizca y su madre en la cocina. Al tratarse de una clase más baja (Erdosain ha abandonado la clase media y ocupa ahora un cuchitril de un conventillo-“letrina”), la relación es más vulgar: la cocina es hedionda y las cacerolas llenan el fregadero; la Bizca en alpargatas, con una sonrisa obscena, se refriega contra el hombre y la futura suegra (también Erdosain está casado), gorda y sucia, arranca hilachas de sus zapatillas con los mismos dedos que en seguida servirán el azúcar (Arlt 1978: 327-328). La diferencia está en que Erdosain no sigue la comedia y no piensa someterse sino que prepara las fórmulas químicas para la destrucción de la sociedad.

<sup>10</sup> Con mucha gracia, en las *Aguafuertes*, el autor suele tratar el mismo tema como en la titulada “Impuesto a los solteros”, donde explica lo que constituye el hombre para la mujer: “Simplemente un tonto al que con tres miradas, dos besos y media docena de apretones de mano, se le conduce a un paraje que se llama Registro Civil, se le hace firmar unos papelotes y se le despacha diciéndole así: - Ahí tienes eso, son lentejas. Si quieres las comes, y si no, las dejas” (en Scroggins 1981: 262).

El living como sala de representación se convierte más tarde en lugar de (casi) consumación del acto sexual (Arlt 1991, II: 14-21 y 133-143), es decir, el lugar preferido “de esa complicidad de tres,<sup>11</sup> que eslabona una turbia junta, en la cual la madre termina por sonreír con un esguince sonrojado, al novio y a la hija, que a ella le consta que han estado minutos antes, ayuntándose incompletamente sobre los almohadones de la sala” (Arlt 1991, II: 146). Digamos, de paso, que no siempre son los “adelantos” el método de dominar al hombre; más tarde, una vez casada, la mujer se negará a tener relaciones sexuales para imponer su voluntad o sus deseos, como Elsa con Erdosain en *Los siete locos* (Arlt 1978: 18, 71) o Eloísa con Pedro en *El fabricante de fantasmas* (Arlt 1991, III: 333-390). En fin, cocina (comida) y sala (sexo) son el espacio característico del “amor burgués” y sirven para encadenar al candidato, este “macho débil y sensual” al que la suegra-araña ayuda a atrapar para su hija; por lo tanto, amabilidad y buen trato constituyen elementos del “gran negocio” (Arlt 1991, II: 175) en el que el macho compra a la madre una joven de asegurada virginidad para el disfrute legal (y en que él mismo termina siendo encerrado). Con frecuencia, Arlt vincula la caza del novio con la comida y el sexo; otro ejemplo claro se encuentra en el relato “Noche terrible” que describe la última noche del noviazgo antes de la boda. Tanto el hombre como la mujer calculan sus estrategias: Julia le hace “adelantos” para encadenarlo con más seguridad y Stepens prepara mentalmente su huida. Si a Balder lo ceban con costillas y postres, Stepens sufrió un atracón de “ñoquis y capelletis” (Arlt 1995<sup>a</sup>, I: 165; “ñoquis” [sic]: 167). Balder puede apostar fuerte, porque sospecha con razón que Irene no cumple las condiciones, es decir, no es virgen. Esta falta de pureza le puede preocupar, pero no le destruye la vida como a Erdosain; al contrario, le abre el camino para volver a su mujer. A Erdosain le lleva a la angustia y a la (auto)destrucción, por lo que el narrador lo define como un ser tiroteado entre los “siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia” (Arlt 1978: 71).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> La afición científica y a los números se detecta también en expresiones como “rectángulo de vulgaridad” (la pareja con la suegra y hermana detrás, Arlt 1991, II: 146, 153). El novio es un “desdichado a quien los cilindros de un laminador han cogido por un borde de la ropa” (*ibid.*: 95); en otro momento Balder se siente atrapado por las dos mujeres en “redes” y “mallas” (*ibid.*: 144).

<sup>12</sup> Erdosain, la noche de bodas, se avergüenza ante el “impudor” de Elsa al desnudarse. Pero también él es víctima de sus descos: “El desco zumbaba como un tábano en sus oídos, pero nadie lo podía arrancar ya de la oscuridad sensual. [...] Erdosain sacaba de las alcobas de la casa negra una mujer fragmentaria y completa, una mujer compuesta

Si Tigre es el espacio de la pequeña burguesía (y de los artesanos autónomos como Alberto), el entorno de Balder, a pesar de que pertenezca al mismo estrato social, es el centro (según Scobie, unos 250 bloques alrededor de Plaza de Mayo) y sobre todo su oficina. Aunque se menciona su casa y su dormitorio (Arlt 1991, II: 86-91, 97-101), el narrador no ofrece ninguna descripción de éstos con una mínima pretensión de crear “un efecto de realidad” (Hamon 1982: 127).<sup>13</sup> Una breve introducción expresionista (“el cielo raso rayado de violentas sombras, las siluetas ametralladoras en acecho”, Arlt 1991, II: 97) da paso, en seguida, al subconsciente del protagonista. Balder no es un hombre de familia; al contrario, tiene rasgos del hombre moderno que Simmel describe en su libro *El individuo y la libertad*. Frente a la masa que vive de forma mecánica,<sup>14</sup> Balder quiere “conservar la autonomía y peculiaridad de su existencia” y se resiste “a ser nivelado y consumido en un mecanismo técnico-social” (Simmel 1986: 247). También se observa el acrecentamiento de su vida nerviosa y el incesante movimiento que es característico del hombre moderno (Waugh 1994: 84: “random motion is the radical category of modern urban life”). A pesar de que sus pulsiones lo empujan hacia Irene, su espíritu racional lo induce a observar las partidas del “gran negocio” (Arlt 1991, II: 175; cf. Simmel sobre el carácter monetario de las relaciones del “urbanita”). Igualmente es cierta la observación de Simmel de que el exceso de estímulo nervioso lleva a la “indolencia” y al “embota-

---

por cien mujeres despedazadas por los cien deseos siempre iguales, renovados ante la presencia de desemejantes [sic] mujeres.

Porque ésta tenía las rodillas de una muchacha [...], y los muslos que recordaba haber visto en una postal pornográfica, y la sonrisa triste y desvanecida de una colegiala [...], y los ojos verdosos de una modistilla [en esos centros], donde los tenderos empujan con sus braguetas sublevadas a las mocitas que gustan de los hombres” (Arlt 1978: 75).- El propio Arlt insistió en su nota sobre *Los siete locos* en la “vida interior” de sus personajes: “Para mí no ofrecen absolutamente ningún interés las acciones de un delincuente, si estas acciones no van acompañadas de una vida interior dislocada, intensa, angustiada” (Arlt 1991: II, 587).

<sup>13</sup> “Ce n’est jamais, en effet, le ‘réel’ que l’on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n’a pas d’ancrage” (Hamon 1982: 129).

<sup>14</sup> “Viven. Eso. Mecanizados como hormigas. Con un itinerario permanente. Casa, oficina, oficina, casa. Café. Del café al prostíbulo. Del prostíbulo al cine. Itinerario permanente. Gestos permanentes. Pensamientos permanentes. Cumplimos nuestros deberes. ¡Somos honestos! ¡Somos vírgenes! ¡Cumplimos con nuestros deberes! Respetamos a nuestras madres, a nuestras esposas, a nuestras hermanas, a nuestros hijos. Somos virtuosos. ¡Cumplimos con nuestros deberes! Idénticos a hormigas. Van, vienen. Viven. Esta es la vida” (Arlt 1991, II: 90).

miento” (Simmel 1986: 251-252), reflejados en la pereza y la inercia<sup>15</sup> de Balder que le impiden ir a buscar a Irene durante dos años. Tampoco su individualidad está tan desarrollada como él pretende sino “atrofiada” (Simmel 1986: 260) por su faceta de comediante.

En su oficina, Balder tiene grandes planes (él mismo se llama ingeniero, sin embargo es un pequeño empleado), aunque debe dedicarse a trabajos tan poco atractivos como un alcantarillado de cemento (Arlt 1991, II: 63). Su gran proyecto arquitectónico se parece a un sueño futurista incluso en comparación con la realidad europea o estadounidense del momento:<sup>16</sup>

“Su proyecto consistía en una red de rascacielos en forma de H, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar los rieles de un tranvía aéreo. [...] Había que substituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio o cristal. [...] perfeccionaría el tipo de rascacielo aguja, fino, espiritual, [...] colocarían los cristales, [...] de manera que los edificios fueran pirámides cuya superficie reprodujera la escala cromática del arco iris.

Su destino era realizar creaciones magníficas, edificios monumentales, obeliscos titánicos recorridos internamente por trenes eléctricos” (Arlt 1991, II: 50 y 52).

El paisaje que Balder observa desde su ventana es el de una “ciudad sin carácter” que nada tiene que ver con sus proyectos y acto seguido cerrará la ventana desganado:<sup>17</sup>

“Parecen dos ciudades superpuestas: arrinconada la de los rascacielos, extendiendo un fracturado horizonte de mampostería, la baja [...]. A ras de un techado negruzco distingue los contrafrentes de un puente de ferrocarril enrejado. Los muros crecen, lienzos de muralla gris superponen paredes amarillas perforadas de agujeros cuadrados, el perpendicular zig-zag de mampostería se resquebraja en una mancha verde, y la otra ciudad de los rascacielos, con el peñón de sus monoblocks color mostaza, supera la pizarrosa altura de edificios de siete pisos” (Arlt 1991, II: 63).

Pero Balder también es el hombre moderno, empujado por el nuevo ritmo y los medios de transporte rápidos. Es precisamente en la estación

<sup>15</sup> Los atributos que más se repiten con respecto a Balder son precisamente: “pereza, desgano, inercia, perezoso adormilado, laguna (inhibición) de voluntad, apatía, abúlico”; pero también tiene otra personalidad: es cínico y calculador y siente, como Erdosain, necesidad de ser humillado y destruido.

<sup>16</sup> Le Corbusier dio conferencias en Buenos Aires en 1929; en 1932 tuvo lugar la primera Exposición de Arquitectura Moderna en Nueva York con obras de Gropius, van der Rohe y Le Corbusier. El único arquitecto mencionado expresamente en la novela es Wright (Arlt 1991, II: 50).

<sup>17</sup> Sobre el tópico “ventana” en la novela urbana, véase Klotz 1969: 349.

Retiro donde conoce a Irene. Al encuentro le precede una descripción del ambiente característico de una estación, llena de elementos acústicos y visuales: murallas con arcos de acero, la bóveda con cristales manchados por el hollín; sonidos de una bomba, ruidos de bultos que ruedan por el andén, tintineos de parachoques; todo ello envuelto en una luz mostaza y con semáforos a la distancia que asemejan “inmóviles instrumentos de tortura”. Poco después, Balder, para desprenderse de la mirada de la adolescente, observa la detención de un tren eléctrico y la gente que sale en racimos, algunos con bultos, otros con ramos de flores, otros con carteras. Embriagado por el ambiente y por la mirada fija de Irene (que luego se convertirá en *leitmotiv* como “mirada gatuna”), Balder sube como un autómatas tras la joven al tren de Tigre. Precisamente el traqueteo del vagón eléctrico le lleva a un estado de éxtasis: “De pronto crujieron los boggies, la trepidación de los motores se comunicó a los vagones, sacudieron los asientos, una bocanada de aire fresco penetró al compartimiento. El vertiginoso traqueteo multiplicaba la embriaguez de su éxtasis” (Arlt 1991, II: 23 y 25). A continuación desfilan los arrabales de la margen derecha del río entre Retiro y Tigre:<sup>18</sup>

“Techos de dos aguas, rojos o alquitranados ... un terraplén verde ... pasaron bajo un puente... apareció la cobriza llanura del río. Velámenes triangulares flotaban muy lejos ... El tren parecía deslizarse vertiginosamente sobre una prodigiosa altura. Abajo, entre los claros que dejaban las ramas, distinguían rectángulos morados de canchas de tenis, en una curva del camino apareció y desapareció una cabalgata, y el río a lo lejos parecía una plancha de cobre rizada por el viento ...” (Arlt 1991, II: 25-26).

Cuando flaquea la conversación o para escaparse de su propia emoción, Balder se dedica a observar los fragmentos de paisaje y las pequeñas escenas diarias captadas al vuelo: sauces en la orilla, molinos, fincas, toldos encima de patios, un invernadero, chalets, automóviles y una frutera sentada entre sus cestos, con la cabeza escondida entre las páginas de un diario; una señora de rosa que cruza la calle; varios hombres en bata tomando una cerveza bajo el toldo de un bar... Balder se embriaga con la velocidad (aparte de con sus propias palabras):

“Los ojos le resplandecían. En la tarde soleada, más allá del confín angular por efecto de la velocidad del tren, su devoción no encontraba palabras que

---

<sup>18</sup> En el viaje de Balder, dos años más tarde, se mencionan los nombres de las paradas intermedias: Beccar, Victoria y San Fernando; en el viaje de vuelta con Irene y Zulema no aparece ninguna descripción del paisaje por el que cruzan (Arlt 1991, II: 69 y 72-74).

expresaran la intensidad de su recogimiento. [...] su asombro se mezclaba a la extrañeza que le producía el paisaje, reiterándole la sensación de viaje a lo desconocido” (Arlt 1991, II: 31-32).

Todos los momentos trascendentales de la relación con Irene o bien tienen lugar en un vehículo (declaraciones de amor y la confesión de su matrimonio) o bien en la casa de los Loayza.

La descripción más amplia del centro de la ciudad se hace nuevamente desde un vehículo en movimiento; Balder acompaña a Irene en tranvía desde Retiro al conservatorio cerca de Congreso, sin olvidar de darnos nombres de calles y plazas: Arenales, Talcahuano, plaza [Lavalle] con el teatro Colón y el Palacio de Justicia, “una calle en reparación”, Cangallo y Rivadavia, “más allá del mil quinientos”. También en este viaje el paisaje visto al vuelo y los fragmentos de diálogo y de descripción de Irene se entrecruzan; además, el autor insiste en los olores y ruidos y en las diferencias de nivel social que se encuentran en el camino: “apareció una plaza con canteros prolijos y criadas en los bancos soleados... fachadas color piedra [con] placas de mármol negro [y] letras de oro... hileras de automóviles particulares [y] vidrieras de lujosas despensas. En el interior de los garajes se distinguían ruedas de chóferes uniformados como lacayos”. Al acercarse a Talcahuano el ambiente social empobrece: un mercado con olor de verduras fermentadas y moscas y, ya cerca de Plaza Lavalle, se recupera con los edificios del Colón y Tribunales y los “grupos de señores correctamente vestidos, con bastones en una mano y mamotretos en otra”. A partir de entonces el tranvía marcha al mismo nivel de la acera, entre comercios, librerías, fruterías y transeúntes. Incluso se muestra el interior de alguna casa: un planchador de sombreros, un jilguero en su jaula, una mesa, un cesto de bordado, un maniquí... para terminar con el martilleo opaco de un taller de hojalatero y el perfume de pastas dulces que se mezclan con “una vaharada de ácido muriático”.<sup>19</sup> El

---

<sup>19</sup> Una ambientación en un café de la época se encuentra a continuación, como de costumbre interrumpida por los pensamientos del personaje: suboficiales jugando al billar, parroquianos, lavadores de copas, el mozo de la caja registradora, botellas tras el mostrador, una lista de cócteles en una pizarra negra, el vapor de la máquina de café, un lustrador de botas y, afuera, un vigilante de azul, un camión... Las reflexiones y el ambiente afectan a Balder de tal modo que siente ansiedad y una flojera física, hasta que se impone serenidad (Arlt 1991, II: 67). Un café con ambiente de artistas se encuentra en el capítulo “Caminando al azar” (Arlt 1991, II: 75).- El capítulo “Haffner cae” de *Los lanzallamas* ofrece otra descripción del centro de Buenos Aires (alrededor de Maipú y Diagonal); otra vez el ambiente de esta novela es demoníaco en comparación con la última, aparte de que se trata de una escena nocturna y policíaca: rasca-cielos en construcción: “Perpendiculares a la calle asfaltada cortaban la altura con



lector capta perfectamente que el viaje por calles y plazas abiertas que prometía aventuras y libertad, es decir, un auténtico “amor brujo”, al final se ha “disuelto en nada” (Arlt 1991, II: 36-41).

Por último, el capítulo que más puede recordar a *Manhattan Transfer* de Dos Passos es el paisaje nocturno, cercano a Retiro. Es sabido que Arlt leyó la novela americana, traducida en 1929 por Robles Pazos, porque contesta a un lector que compara una aguafuerte suya con la novela: “*Manhattan Transfer* es una novela que he leído, hace precisamente cuatro días. Demás está decir que me ha dejado encantado que mi manera de escribir le guste tanto como la de Dos Passos” (cf. “Me ofrecen un perro”, en Scroggins 1981: 51). En el capítulo “En nombre de nuestra moral” se establece una escena en la plaza de la estación Retiro entre un comediante (Balder) y una cursi y calculadora (Zulema) en la que la conversación se ve interrumpida de vez en cuando por algún letrero de neón y la sombra de un rascacielos imponente. Una vez que Balder se ha quedado solo en un banco, las luces nocturnas y la publicidad interrumpen continuamente sus pensamientos. Sobre todo se repite el reflejo del pavimento que cambia con el neón de los anuncios que se encienden y apagan y, como trasfondo, se escuchan los silbatos de las locomotoras:

“La calle parece pavimentada de adoquines de bronce. - Bueno... *Good Year*. Yerba Nanduty. *Confíenos su construcción*. - Bueno... *Las mejores galletitas*. Hotel El Español. - Claro... El granito adquiere una lustrosa oscuridad violeta [...]. *Good Year*. *Los mejores neumáticos*. *Good Year*. *Las mejores cubiertas*. - ¿Por qué no?.

Balder sonríe levemente. Contempla las sonrosadas y grises moles de los rascacielos respaldados por una noche tan espesa que las tinieblas fingen un morro perforado por agujeros luminosos. Súbito oscurecimiento de un letrero blanco y violeta. Silbatos de locomotoras distantes. Pasan hombres de gorra y blusa. - Rascacielos de acero y cristal. Entre un nimbo verdoso amarillea la luna. Una araña de cristal escarlata teje su red de gas verde [...].

---

majestuoso avance de trasatlánticos de cemento y de hierro rojo. Las torres de los edificios enfocadas desde las crestas de los octavos pisos por proyectores, recortan la noche con una claridad azulada de blindaje de aluminio”; “Los letreros de gases de aire líquido reptan las columnatas de los edificios. Tuberías de gases amarillos fijadas entre armazones de acero rojo. Avisos de azul de metileno, rayas verdes de sulfato de cobre. Cabriadas en alturas prodigiosas, cadenas negras de guinches que giran sobre poleas, lubricadas con trozos de grasa amarilla. Más arriba, la noche enfoscada por el vapor humano”; “En las entrañas de la tierra, color de mostaza, sudan encorvados cuerpos humanos. Las remachadoras eléctricas martillean con velocidad de ametralladoras en las elevadas vigas de acero. Chisporroteos azules, bocacalles detonantes de soles artificiales. Chrysler, Dunlop, Goodyear” (Arlt 1978: 228, 230, 230).

La calzada parece pavimentada de adoquines de bronce, luego el granito adquiere una lustrosidad violeta. A lo lejos suenan silbatos de locomotoras en maniobras, entre tinieblas custodiadas por redondos ojos escarlatas, y Balder sonríe.

Nuestras Galletitas Son Las Mejores. *Good Year*. Un segundo de oscuridad hace visibles tres estrellas en el cenit. *Confíenos su construcción*. Los árboles de la plaza parecen dormidos. Ni una sola hoja se mueve” (Arlt 1991, II: 94, 95 y 96 respectivamente).<sup>20</sup>

Bajo la influencia de este paisaje de luces cambiantes y ruidos, Balder planea su última gran jugada: disfrutar del cuerpo de Irene y, acto seguido, repudiarla por no ser virgen.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Evidentemente la edición no cuida las cursivas que deben marcar los anuncios.

<sup>21</sup> No he tratado a Irene en un espacio propio en este estudio, porque ella no lo tiene, sino que acompaña al del hombre o está integrada en el de la madre. Ella constituye el prototipo de la amante como las que Balder suele frecuentar. Desde el comienzo se insiste en su “temperatura ardiente” (Arlt 1991, II: 20), pero no nos engañemos, es Balder, en primer lugar, que proyecta su propia sexualidad sobre la muchacha. Existen muchas coincidencias entre esta novela y el relato “Noche terrible”: también Stepens considera la posibilidad de rechazar a Julia por falta de virginidad; ambos novios viven en Belgrano y los paisajes urbanos, al planear el hombre la ruptura, se parecen: “altas fachadas [...], una neblina de carbón [...], contramarcos fosforescentes, perpendiculares azules, horizontales amarillas, oblicuas moradas. Incandescencias de gases de aire líquido y corrientes de alta frecuencia. Tranvías amarillos que rechinan [...]. Ómnibus verdes trepidan sordamente”, y la escena de masturbación de Stepens en la calle (Arlt 1995a, I: 151 y 154) recuerda a la del salón de los Loayza. Este cuento, a su vez, enlaza con otro, “Regreso” en el que Julio —un nuevo Stepens—, hombre abúlico como Balder, vuelve pasados diez años desde que tuviera una relación con María Elena, ahora casada con un recaudador de impuestos. La hermana de María Elena se llama, como la de Irene, Simona y es igual de fea que aquella. En este cuento es la venta del viejo piano (objeto importante en *El amor brinjo*) la que debía haber servido para costear el viaje a Europa. Hasta los ojos de María Elena e Irene se parecen: “estriados ojos de gata” (Arlt 1995a, II: 226). Por su parte, los prejuicios de los Loayza se atribuyen al marido de la ex-novia, puesto que es admirador de “frases hechas y retumbantes, afirmaciones categóricas en política criolla. Resuelto partidario del caudillo” (Arlt 1995a, II: 226). Un lejano parecido con todos estos textos se encuentra en el cuento “La hostilidad”, en el que Silvio, homónimo del protagonista de *El juguete rabioso*, estalla en un arrebato de cólera contra la muchacha (sin nombre) que dice amarlo (Arlt 1995a, II: 215-219).

## Bibliografía

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [= Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho].
- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra completa*, 3 tomos, Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur.).
- ARLT, Roberto (1995a): *Narrativa corta completa*, 2 tomos, Ed. de Domingo-Luis Hernández, Madrid: Universidad de La Laguna.
- ARLT, Roberto (1995b): *Aguafuertes porteñas*, Introducción: Rita Gnutzmann, Buenos Aires: Corregidor.
- GELFANT, Blanche Housman (1970): *The American City Novel*. 2<sup>d</sup> ed., Norman: Univ. of Oklahoma Press.
- GNUTZMANN, Rita (1982): "Roberto Arlt, *El amor brujo* o la destrucción de los mitos", en: *Anales de literatura hispanoamericana* (Madrid) 11: 93-103.
- GNUTZMANN, Rita (1984): *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbao: Univ. del País Vasco.
- GNUTZMANN, Rita (1993): "Roberto Arlt se queja", en: *La Página* (La Laguna) 13-14: 39-47.
- GNUTZMANN, Rita (1996): "Bibliografía de y sobre Roberto Arlt", en: *Chasqui* (Williamsburg) XXV, 2: 44-62.
- GOLOBOFF, Gerardo M. (1988): *Genio y figura de Roberto Arlt*, Buenos Aires: EUDEBA.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo (1971): *Roberto Arlt*, Buenos Aires: CEAL.
- HAMON, Philippe (1982): "Un discours contraint", en: R[oland] BARTHES [et alii]: *Littérature et réalité*, Paris: Seuil: 119-181.
- JARKOWSKI, Aníbal (1989): "*El amor brujo*: la novela 'mala' de Roberto Arlt", en: Graciela Montaldo (ed.): *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires: Editorial Contrapunto: 109-127.
- KLOTZ, Volker (1969): *Die erzählte Stadt*, München: C. Hanser.
- LIACHO, Lázaro (1934): *Palabra de hombre*, Buenos Aires: Ed. del Autor.
- LUGONES, Leopoldo (1974<sup>3</sup>): *Obras poéticas completas*, Madrid: Aguilar.
- REICHARDT, Dieter (1992): "Literatura de Buenos Aires", en: Ronald Daus (Hrsg.): *Großstadtliteratur. Internationale Colloquium über lateinamerikanische [...] Metropolen*, Berlin 1990, Frankfurt am Main: Vervuert: 83-88.
- REST, Jaime (1982): "Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad", en: *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires: CEAL: 57-69.
- SARLO, Beatriz (1992): "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada", en: *Punto de vista* (Buenos Aires) 42: 15-21.
- SCOBIE, James R. (1977): *Buenos Aires. Del centro a los barrios. 1870-1910*, Buenos Aires: Solar/Hachette.
- SCROGGINS, Daniel C. (1981): *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

SEBRELI, Juan José (1966): *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires: Siglo XX.

SHINE, Elizabeth (1999): "Mil días con Roberto Arlt", en: *La Nación* (Buenos Aires): 16 de mayo, sección 6: 1-2.

SIMMEL, Georg (1986, en alemán 1917): *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona: Ediciones Península.

WAUGH, Patricia (ed.) (1994): *Postmodernism. A Reader*, London etc.: E. Arnold.

Markus Klaus Schäffauer

## La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt

“En las novelas de Arlt [...] todo es sexualidad.”  
(Masotta 1982: 53)

“Todas las potencias del mal estallaron en mí. [...] El alma se me volaba por la garganta. [...] Nunca en la vida experimenté una voluptuosidad tan terrible.”  
(Erdosain en Arlt 1978: 287-288)

De una escritura tan híbrida como la de Arlt, resulta difícil extraer elementos verbales que representen la oralidad en una función estética dominante. Sucede que antes del discurso oral, nos topamos con el discurso del otro (que puede implicar el discurso oral sin llegar a ser idéntico con éste). Por eso la escritura arltiana se opone con una resistencia tenaz al análisis oral como si con esto cometiéramos una vivisección que mata al objeto del deseo con el fin de estudiar la sede de su vida.

En las obras de Arlt se suele observar un número considerable de elementos que de una u otra manera representan lo oral, sin por ello llegar a convertirse en características dominantes. Encontramos, entre otros: el voseo como tratamiento común entre conocidos, diversos supuestos errores ortográficos, el léxico especial del lunfardo, el acento reproducido gráficamente de algunos personajes, la incoherencia narrativa o comentarios metalingüísticos sobre expresiones orales. A pesar de esa variedad de índices de lo oral —discutibles en sí—, hay pocos pasajes en la obra de Arlt en donde la oralidad predomina sobre la escritura, convirtiéndose en la dominante estética. Ambos fenómenos —lo oral y lo escrito— casi siempre aparecen mezclados, superpuestos, interpenetrados en su necesaria relación intermedial, y raras veces uno se sobrepone al otro para dominarlo.<sup>1</sup> Probablemente es en los cuentos lingüísticamente pulidos de *El criador de gorilas* donde la distancia cronotópica a su narrati-

---

<sup>1</sup> Sobre la necesaria relación intermedial de lo oral y lo escrito, cf. el concepto de *escrit-Oralidad* en: Schäffauer 1998: 12-13 y 55-69; respecto del discurso oral en la literatura argentina en general, cf. Berg/Schäffauer 1999.

va temprana es más notable y donde menos se percibe la escritura de la oralidad. Sin embargo, sería equivocado hablar de una ausencia absoluta: es posible evitar ciertas formas de lo oral, pero no todas. Y, viceversa, puede que sea el “zezeo” de algunos personajes novelescos el fenómeno más gráfico de lo oral, aunque se trate de personajes “letrados” como el zapatero del inicio de *El juguete rabioso* o de “científicos” como el sordo Eustaquio del comienzo del último día de *Los lanzallamas*. Su acento oral tiende a “contradecir” en lo escrito lo que ellos “dicen” en lo oral al presentarse como letrados. Por lo tanto, es la tensión híbrida la que predomina en general y no una supuesta oralidad que se expresa en forma pura como voluntad de mimetismo.

Sospecho ahora que ha sido por estas dificultades que en mi tesis doctoral me incliné a buscar la oralidad en la obra arltiana sobre todo en el nivel discursivo. Entonces partí del juicio paradójico de Julio Cortázar que atribuye a la escritura de Arlt una “terrible fuerza de escribir mal”.<sup>2</sup> Traté de descubrir la oralidad a base de esa fuerza oscura de escribir mal, y si este camino —por lo malo— me pareció viable en su momento, ahora me doy cuenta que tiene un efecto traidor sobre el punto de partida, lo oral, y que, tal vez, haya sido un mal camino para querer *llegar* a la oralidad (justamente por haber partido de ella).

Por tanto, hacía falta elegir un método nuevo. Decidí retroproyectar la perspectiva discursiva sobre el nivel lingüístico y narrativo. Si la fuerza de escribir mal se basa en última instancia en la estrategia discursiva de invertir los valores de la moral tradicional cristiana, entonces esto tendría que tener un efecto sobre el nivel lingüístico y narrativo.

## 1. La dominante estética de la narrativa de Arlt

Las cuatro novelas de Arlt se caracterizan por una estrategia narrativa común: la *confesión*. Es ella la que explica la perspectiva y hasta justifica la existencia de los textos. En el caso de *El juguete rabioso* se trata de una confesión autobiográfica (aunque sea tal vez la novela que menos acentúa su estructura confesional desde el punto de vista de la técnica narrativa). En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* observamos un narrador a quien Erdosain le ha confesado los acontecimientos y quien, a veces, se basa en una especie de diario íntimo de Erdosain, interviniendo hasta en notas a pie de página, para aclarar ciertos puntos que Erdosain le ha confesado

---

<sup>2</sup> Cf. el subcapítulo “Arlt zwischen Boedo und Florida: ‘escribir mal’ und ‘malas palabras’ —¿con qué nadie le ha pisado el poncho a Arlt?”, en: Schäffauer 1998: 247-265.

poco antes de suicidarse. Finalmente, en su última novela *El amor brujo*, la estructura de la confesión se acentúa aún más. Se nos presenta de nuevo una especie de confesor que interviene de vez en cuando (si bien menos llamativamente que en las dos novelas anteriores) y a quien Balder al parecer también le ha confiado una especie de diario íntimo. Y como si esto aún fuera poco, uno de los subcapítulos lleva el título “La confesión” (Arlt 1991, II: 82-86). Ahora bien, si esta estructura es la dominante estética de la narrativa de Arlt, entonces me parece necesario —antes de colocar la cuestión de la oralidad— aclarar: ¿cuál es el objeto de la confesión?

Podemos afirmar de una manera muy general que lo manifestado en las novelas de Arlt a modo de confesión íntima son formas de la sexualidad del protagonista. La confesión tiene como objeto principal un excesivo discurso sexual. Todo lo que percibimos a través del confesor —la dimensión individual de las proyecciones de Erdosain tanto como su dimensión social— se subordina a ese discurso sexual. Oscar Masotta señala en uno de los ensayos que integra la colección que se ha publicado algo arbitrariamente bajo el título *Sexo y traición en Roberto Arlt* que “toda su obra está plagada de escenas, de acontecimientos, de imágenes y de símbolos que implican o nombran directamente a lo sexual” y que “en las novelas de Arlt, se podría decir, como en Freud, que todo es sexualidad” (Masotta 1988: 53). Sin embargo, esta observación se relativiza con otra opuesta, basada en buena parte en la argumentación de Merleau-Ponty para explicar el pansexualismo de Freud. Según esta argumentación habría que agregar que en Arlt nada tiene únicamente sentido sexual:

Es solamente porque lo sexual se generaliza por lo cual todo lo que es sexo queda imbricado con todo lo que no lo es, y es gracias a su completo grado de difusión que lo sexual se impregna con otros niveles significativos de la existencia; el paisaje, las ropas, la ciudad, todo cobra un sentido sexual; pero entonces, y del mismo modo, la vida sexual, el paisaje, las ropas, cobran una fuerte significación económica. El sexo es por decirlo así un  *síntoma*, disfraza y revela a la vez a algo que no es sexo; y todo lo que no es sexo es simultáneamente  *síntoma* con respecto a lo sexual (Masotta 1982: 53).

Es por esta razón que habría que comprender lo sexual en un sentido amplio que incluiría no sólo las relaciones entre los sexos, no obstante salta a la vista la variedad de imaginaciones o actitudes que parecen traicionar esas relaciones. Es considerable el abundante catálogo de cosas sexuales *innominables* o *inescribibles* que Arlt nombra a lo largo de su obra y de forma incesante. Contiene palabras o temas como “masturbación”,

“eyaculación al aire”, “muchachas manoseadas en interminables secciones de cine, masturbadas por sí mismas y los distintos novios que tuvieron” (Arlt 1991, II: 60), manchas blancas en el piso y semi-virgenes que “emporcaran de líquidos seminales las butacas de los cines de toda la ciudad” (Arlt 1991, II: 60), frigidez, impotencia, fotos pornográficas, prostitución, perversidad, corrupción de menores, traición a la novia, adulterio, incesto entre padre e hija y entre hermanos (simultáneamente), asesinatos durante el acto sexual, etc.

Finalmente, ¿qué función tiene una escritura que se satura con esas “malas palabras” o, al menos, con esas palabras que en la época de Arlt eran altamente tabú?

## 2. Actos (*in*)escribibles: lo oral y lo sexual

Durante la segunda década del siglo XX, resurgen las palabras que se refieren a las cosas del sexo y entran de nuevo en el arte culto, abandonando el ámbito propiamente pornográfico, a donde se les había relegado su existencia durante siglos, para formar parte de una estética del choque. En la Argentina eran sobre todo los poetas de Boedo quienes escribían de las mujeres que “tienen el sexo como una ranura de una alcancía” y a quienes se tendría que “llenarles el útero” (Barletta 1933: 8); pero también los de Florida podían devolverles estos deslices polémicos en tono sarcástico, por ejemplo en forma de “espermatozoides” (*Martín Fierro*), y con obscenidades poéticas como el “miedo de que el sexo se les caiga en la vereda” y que “los hombres les eyaculan palabras al oído” (Girondo 1922). Es por eso que en la polémica entre Roberto Mariani y los redactores de la revista *Martín Fierro* (1924, n° 8-9) le reprochan a Mariani su realismo extremo basado en palabras como “masturbación, prostitución, placas sifilíticas, piojos, pelandrunas, que lo parió, etc., etc.”<sup>3</sup>

En cuanto al lenguaje pornográfico u obsceno, no me parece adelantar en nada, especular sobre su origen moderno en la oralidad o escrituralidad. Ya el término *pornografía* delata la intervención de una escritura en ella, pues en otro caso nos hubiera llegado desde la antigüedad, quizá, el término de una *porno*logía. De cualquier forma, la pornografía fue relegada a ciertos géneros satíricos y medios populares de poco prestigio artístico, con leves altibajos en determinadas épocas como la Grecia antigua o la Francia de la lucha anticlerical. En los demás géneros literarios

<sup>3</sup> Las posiciones boedistas y floridistas frente a las “malas palabras” se estudian algo más detalladamente en Schäffauer 1998: 237-241.



puede hablarse en términos generales de una (auto)censura en cuanto al lenguaje pornográfico u obsceno hasta fines del siglo XIX —y tal vez sea esto lo que nos quiere decir el segundo término: una palabra *obscena* es una que se *dice* “fuera de escena”. Es por ahí que los términos obscenos florecen en los chistes orales, pero también en el mundo semi-oral de la delincuencia y prostitución a lo Antonio Dellepiane o en las historias de arrabal a lo Eduardo Mallea, y hasta entran en la literatura gauchesca para estilizar la agudeza oral del gaucho iletrado Martín Fierro que transforma el nombre de Inglaterra en el insulto obsceno “hinca-la-perra”.<sup>4</sup> Bástenos este excursus un tanto arbitrario para aseverar de que tiene poco mérito negarle a la pornografía una dimensión oral, así como tampoco es aconsejable insistir demasiado en ella. Antes podemos formular la hipótesis de que las palabras que se refieren a las cosas del sexo guardan una memoria de la tensión intermedial entre lo oral y lo escritural.

Recién ahora me parece inteligible formular mi nueva hipótesis de trabajo según la cual en la base de esa “terrible fuerza de escribir mal” en Arlt está la tensión intermedial entre oralidad y escrituralidad. Esta se manifiesta, sobre todo, en el discurso sexual que se articula en la forma narrativa de la confesión.

El discurso amoroso de la *novela sentimental* —que por platónico o pudibundo que haya sido, siempre era un discurso sexual— se ha convertido en Arlt en un discurso altamente sexualizado, muy cercano al discurso pornográfico y próximo también a géneros no ficcionales de la antropología sexual o de la confesión religiosa. La diferencia radica en que en Arlt ese discurso amoroso no se manifiesta como la articulación racional de los sentimientos más o menos controlables de un sujeto que puede hacerse dueño de sí mismo. Muy por el contrario, se inscribe en la confesión como un discurso ajeno e involuntario que ha larvado el concepto del sujeto de tal manera que su combinación frecuente con la concepción anti-moral del superhombre (*Los siete locos/Los lanzallamas*) o de la superhembra (*El amor brujo*) resulta un residuo metafísico absurdo. La confesión no sólo revela la sexualidad tanto reprimida como desinhibida de los sexos sancionados, sino también genera y multiplica sexualidades y sexos que cobran vida gracias a ella. Esta cercanía del *discurso sexual* al *discurso del otro* según Bajtín permite reconocer en la escritura arltiana también la cercanía al discurso oral. No obstante es sólo una subestrategia dentro de la estrategia mayor que consiste en atacar al dispositivo burgués de la sexualidad.

---

<sup>4</sup> Cf. el estudio magistral de este ejemplo gauchesco hecho por Ludmer 1988: 46-50.

### 3. ¿Es posible dismantlar el dispositivo de la sexualidad?

Michel Foucault concluye el penúltimo capítulo de *La volonté de savoir* (1976) señalando la posibilidad de un movimiento capaz de “dismantlar” el dispositivo de la sexualidad<sup>5</sup>. No es más que una insinuación indirecta, que se articula después de negarle a la crítica histórico-política de la represión sexual, según Reich, la capacidad de establecer las marcas para una historia del dispositivo. Si ésta no es capaz de formular siquiera las marcas de una historia de la sexualidad, mucho menos lo será para iniciar un movimiento que pueda dismantlar el dispositivo. Cuesta imaginarse este último punto, pero vale la pena insistir en el concepto de “dismantlar”: se nos evoca la visión de una superposición de sedimentos históricos que claramente corresponde al concepto de una arqueología de la sexualidad. Sin embargo, a un arqueólogo jamás se le ocurrirá la idea de una operación física que permita excavar un horizonte histórico entero; este movimiento metafórico es más bien obra irregular de una fuerza de corrosión, el resultado tal vez de la interacción ciega de viento, sol, agua, heladas y mucho tiempo que disemina los objetos antes de recolocarlos. Asimismo asombra la idea de que un solo autor — aunque sea un Foucault — pueda iniciar siquiera el movimiento de dismantlar la red entera de un dispositivo con todos sus discursos, instituciones, miembros, técnicas, estrategias, etc. ¿Será por eso que Foucault se contenta con una insinuación al final de tantas palabras sobre la historia de las cosas del sexo? ¿Será que por eso tuvo que escribir dos tomos más de su historia de la sexualidad, persiguiendo con ello la finalidad de iniciar ese movimiento? Un arqueólogo como Heinrich Schliemann puede pretender excavar Troya aunque resulten restos de varias ciudades superpuestas, pero difícilmente podrá acabar con el mito de Troya y los discursos vinculados a ella. Las ruinas ya están derrumbadas, el arqueólogo Foucault llega tarde al saber.

En Arlt, la “voluntad de saber” va en dirección opuesta: hacia la imaginación de “sexualidades” de toda clase. Es una especie de futurología dismantladora, una paradoja de tiempo. Esto tiene que ver con la forma narrativa principal, la *confesión*, y con el narrador que escamotea o que tal vez desconoce el blanco adonde va, aunque siempre está orientándose a ese futuro que corresponde a un pasado aún no dismantlado.

---

<sup>5</sup> “Mais on comprend aussi pourquoi on ne pouvait demander à cette critique d’être la grille pour une histoire de ce même dispositif. Ni le principe d’un mouvement pour le démanteler” (Foucault 1976: 173).

#### 4. Un ejemplo: el voseo como signo del poder sexual

Quisiera ilustrar la relación entre oralidad y sexualidad a través de un ejemplo sencillo. Se verá que en Arlt la oralidad, en efecto, tiene una función en cuanto al saber del sexo, y, a la vez, establece una toma de poder frente al sexo.

En otro lugar he analizado el voseo como indicador de la aceptación del lenguaje hablado en la literatura argentina. Traté de demostrar —a modo de extrapolación— que el voseo sube en la jerarquía de los géneros literarios desde la literatura gauchesca y pasa por el sainete criollo hasta llegar sucesivamente en la primera mitad del siglo XX a los géneros de más prestigio como son el ensayo, la poesía culta y, por último, a los cuentos ficcionales de la revista femenina *Para ti*, cuyo nombre rechaza hasta la fecha —por una actitud de conservadurismo o de prestigio— el equivalente del paradigma argentino que sería sencillamente “para vos”.<sup>6</sup>

La obra de Arlt tiene un papel importante en este proceso: le corresponde el mérito de introducir el voseo incondicionado en el género novelesco, y lo hace sin reservas ni hesitaciones, manteniéndolo desde su primera novela *El juguete rabioso*, de 1926, hasta su última, *El amor brujo*, de 1932. En cuanto a los demás géneros, es un poco diferente, y esto tiene que ver tanto con el prestigio de los géneros como también con el desarrollo —ya lo mencioné al comienzo— del cronotopos. Predomina el tuteo en la colección de cuentos *El criador de gorilas* (1941), mientras que en la de *El jorobadito* (1933) sólo puede observársele en una excepción poética (“Noche terrible”). En *Dos relatos* lo encontramos también en “Un viaje terrible” (tal vez por lo “hispanoamericano” de sus protagonistas). Las *Aguafuertes* se rigen por el voseo o por el tuteo según sean *porteños* o *españoles*, respectivamente. Sin embargo, el género más interesante en cuanto al uso diferenciado de *vos* y *tú* es el teatro: el *vos* es el tratamiento normal, salvo en algunos diálogos de personajes poéticos en los cuales se da preferencia al tuteo —como en *Saverio el cruel*— o en las escenas que corresponden a un “teatro dentro del teatro”, lo que particularmente es el caso de *El fabricante de fantasmas*.

A pesar de las excepciones en otros géneros, podemos formular al menos para la obra narrativa de Arlt que la cuestión del voseo frente al

---

<sup>6</sup> Para un análisis más detallado sobre el voseo en la literatura argentina, cf. Schäffauer 1995.

tuteo<sup>7</sup> prácticamente carece de interés analítico debido a la respuesta consecuente en favor del primero. Sin embargo, observamos otro tipo de vacilación intencional del *vos* frente al *usted*. Puede tratarse aquí de una estrategia de Arlt para trasladar la atención sobre la diferencia *entre* los paradigmas argentino y español hacia la diferencia *dentro* del paradigma nacional. Éste mantiene, a pesar de la ausencia de la oposición entre *vos* y *tú* y en contra de la aparente naturalidad escritural con que se usa el voseo, la tensión intermedial entre lo oral y lo escrito. Si es cierto que también en otras lenguas existe una oposición parecida entre la segunda y tercera persona del singular, hace falta tomar en cuenta la dimensión connotativa en la oposición argentina que transporta aún y de una manera históricamente diferente la memoria escritural en el movimiento de la *différence*. Y es por ahí que entra en Arlt también la problemática del sexo.

Analiqué una forma de esa vacilación entre *vos* y *usted* en un contexto altamente sexualizado en mi tesis doctoral como ejemplo del “escribir mal” en el nivel discursivo (Schäffauer 1998: 261). Me refiero a la escena en donde Silvio Astier comparte el cuarto de un hotel barato con un joven desconocido que resulta ser un homosexual. Pero Silvio percibe al otro no como homosexual sino como un ser decadente, perverso e hipersensible o con el término que él mismo pronuncia, “hiperestésico”. Además, Luis Gregorich afirma que se trata de un caso inusual en la literatura argentina hasta entonces, pues en el nivel del narrador se describe la homosexualidad “sin exagerada intención moralizadora o didáctica, y tampoco a partir de una oposición entre normalidad y anormalidad, sino desde la desnuda dimensión humana, individual, del conflicto” (Gregorich 1986: 158). Es justamente en la peripecia de esa escena dramática cuando al joven se le caen al suelo unas fotos pornográficas. El joven, que *parece* exteriorizar involuntariamente su intimidad, aprovecha la situación para dejar caer *también* la mano sobre el brazo de Silvio —algo que éste probablemente no es capaz de descubrir como estrategia del *coming out* sucesivo del homosexual— y, al mismo tiempo, cambia el tratamiento del *usted* al *vos*: “Dejame aquí, no me echés”, a lo que Silvio le contesta confundido: “Entonces usted... vos sos...” (Arlt 1995: 184). La confusión en el tratamiento revela una confusión sexual originada por la con-

---

<sup>7</sup> Estoy usando aquí los términos tuteo y voseo de una manera diferente a la que aparece en la obra de Arlt o de otros escritores contemporáneos de la región rioplatense: cuando emplean por ejemplo el verbo “tutearse”, entonces suelen referirse con toda naturalidad al voseo, puesto que el término abstracto queda más bien restringido al uso científico, así como raras veces en la literatura se podrá observar el verbo “vosearse”.

fesión indirecta de la homosexualidad del joven, el deseo declarado de ser una mujer que sueña con el embarazo. Además, por aceptar el cambio al voseo, Silvio está animándole al joven a continuar la seducción, primero con la pregunta insinuante “querés...” y luego con el gesto concomitante de dejar caer finalmente también la ropa.

En esta escena, y a continuación de ella, observamos una toma de poder por parte de Silvio, una voluntad de ser más fuerte, encima de los prejuicios de moral, una especie de reacción de superhombre, lo que luego le incita a dejar caer a su vez el pito de un cigarrillo sobre unos mendigos en la calle. A Silvio no le molesta tanto el hecho de tratarse de un homosexual como la debilidad que éste muestra al querer “quedar preñada” (Arlt 1995: 189) como si fuera una hembra, un ser infrahumano sin dignidad, estigmatizado por la animalidad de esa expresión *vulgar* y, digámoslo, también *oral*.<sup>8</sup>

Esta iniciación en el poder del sexo (aunque fuera en una situación homosexual) permite ver además que Silvio es aún “inocente” en cosas del sexo, actúa sin percibir la trampa de seducción del otro y hasta el extremo de no darse cuenta de que al cuarto vecino entra una pareja también para iniciarse en el poder del sexo heterológico: se trata al parecer de una de esas pruebas de amor que tan insistentemente describe Arlt (cf. la obra teatral *Prueba de amor*) y que consiste en que la mujer se entregue al hombre antes del matrimonio con el riesgo inminente de perder junto con la virginidad también la promesa matrimonial del novio (el tema principal de *El amor brujo*).

La asimetría de las relaciones entre los sexos —tanto en la constelación homosexual como heterosexual— permite entrever la recién descubierta voluntad de poder de Silvio. Esa voluntad de poder de los protagonistas de Arlt desemboca en esta y otras escenas del mismo tipo (con vacilación en el tratamiento oral) en gestos deliberativos de traición a la moral dominante. Así por ejemplo, al comienzo de *El amor brujo* cuando Estanislao se atreve a seguir a Irene, una colegiala de 14 años que acaba de conocer durante un viaje de tren al Tigre y a la cual le confiesa la atracción “natural” que siente por ella:

—“Oh!, si vos supieras... ¿Pero no te molesta que te tutee?... ¡todo me parece tan natural!...

<sup>8</sup> La vulgaridad u obscenidad consiste en que se usa el verbo “preñar” sólo para “empreñar, fecundar o hacer concebir a la hembra” (Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia), es decir, para animales, así como por ejemplo para “una vizcachita preñada” (Arlt 1991 I: 516).

Ella entrecerró los párpados sonriendo consintiendo que la tratara de 'vos'. [...]

—Te juro que tutearte, acariciarte, me parece lo más natural. Sí. Frente a vos me gusta mostrarme puro e ingenuo como un animalito” (Arlt 1991, II: 27 y 28).

Observamos aquí el voseo como un acto de cariño, lo que no excluye su dimensión animal que conocemos del encuentro con el joven homosexual en *El juguete rabioso*; no obstante esta vez aparece reducida por un diminutivo cariñoso. Pero el cariño no le impide a Estanislao volver al *usted* de respeto: “Posiblemente vos no me creas... la voy a tratar de usted... posiblemente usted no me crea...” (Arlt 1991, II: 29). Lo que tampoco le impide pensar en el contexto de ese primer encuentro que: “Ella tiene sexo... sexo como otras mujeres” (Arlt 1991, II: 32). El movimiento hacia el respeto —o la cortesía— esconde el pensamiento opuesto que consiste ni más ni menos en la traición al sexo que es, a la vez, la traición al género de la *novela de confesión*. Se trata de un fenómeno que se produce muchas veces en la narrativa arltiana en una escisión de tipo confesional entre el decir y el pensar del protagonista. Cabe añadir que esta escisión confesional es muy diferente a la escisión realista entre el lenguaje de los personajes y el del narrador justamente por su necesaria autoconsciencia y superposición intermedial entre lo oral y lo escrito.

La confesión de Erdosain al narrador de *Los siete locos* revela además que la vacilación de los protagonistas masculinos en el tratamiento oral está motivada también por la inseguridad del comportamiento frente al adorado sexo femenino:

“—Tampoco nos tuteábamos, porque me era agradable esa distancia que interponía entre nosotros el usted. Además yo creía que a una señorita no se la tutea. No se ría. En mí concepto, la ‘señorita’ era la auténtica expresión de pureza, perfección y candidez” (Arlt 1991, I: 189).

Esa adoración del sexo femenino explica porqué Erdosain en la noche de nupcias entra a la cama avergonzado ante la desnudez de su flamante esposa, con los pantalones puestos, así que ella tiene que decirle: “¿No tenés miedo de qué se te arruguen? Sacáelos, zoncito” (Arlt 1978: 72). Poco después es la esposa quien trata a Erdosain con frialdad, y la actitud purista de Erdosain se convierte en lo contrario: “¿Pero vos qué te pensás... que voy a estar masturbándome siempre?” (Arlt 1978: 73).

La traición al sexo corresponde en el caso de *El amor brujo* a una doble transgresión, primero del código civil, que prohíbe la corrupción de menores, y, segundo, del código moral, que prohíbe la relación prematrimonial. Otro tipo de transgresión es el adulterio que se relata de mane-

ra dramática en el cuento “Una tarde de domingo”. De nuevo podemos observar justamente en la peripecia un cambio breve del *usted* al *vos*:

“—Te besé porque sos una pobre mujercita. La eterna mujercita que cree en las pavadas del cine. Mírame a los ojos. (Ella se había retirado hacia su butacón, enrojecida de vergüenza). Ya ves. Estoy limpio de deseo. Trate (dejó de tutearla) de querer a Juan. Él es un hombre bueno. Todos somos hombres buenos. Pero de cada uno de nosotros se burla alguna mujer, de cada mujer en alguna parte se burla un hombre. Estamos como le dije antes: a la recíproca” (Arlt 1995, I: 101).

Pero aquí, a diferencia de los demás ejemplos, la transgresión queda suspendida en lo simbólico para señalar una extraña reciprocidad de los géneros mujer y hombre. La traición al sexo —en la cita de arriba representada por la burla al otro (sexo)— se traspone al nivel simbólico debido al restablecimiento del género (hombre y mujer a la recíproca) en contra del sexo (carnal), y del *vos* oral y traidor se vuelve al *usted* de respeto y cortesía.

## 5. La traición al género literario y al género sexual

La traición al sexo —la conversión del objeto de deseo en género— produce sexualidades de todo género. No cabe duda de que ambos están íntimamente vinculados: traicionar los sexos genera, a la vez, una traición a los géneros, puesto que los sexos son géneros muy rígidos. Visto desde el punto de vista de la naturalización casi incuestionada de sus diferencias, los sexos representan la distinción genérica por excelencia. Nadie menos que Jacques Derrida ha planteado este nexo generativo entre los géneros literarios y sexuales en “La loi du genre”:

“La question du genre littéraire n’est pas une question formelle: elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, de l’hymen entre les deux, d’un rapport sans rapport entre les deux, d’une identité et d’une différence entre le féminin et le masculin” (Derrida 1980: 194).

Los géneros literarios proyectan el modelo de generación sobre los géneros del sexo así como los géneros del sexo modelan la diferencia imprescindible para la generación de otros géneros no sexuales y así también literarios. Es éste el sentido más profundo del porqué en la escritura de Arlt “todo cobra un sentido sexual” (Masotta 1982) —hasta lo oral en el sentido más profundo de la verdad final de la muerte con todas sus potencias del mal haciendo volar el alma por la garganta.

## Conclusión

Por lo tanto, ¿para qué sirve la traición al sexo/género? ¿Se trata realmente de restablecer los géneros de los sexos y la distancia entre ellos? Recordemos la arquetípica pareja humana que estuvo feliz en el paraíso hasta cometer el pecado original por haber comido del árbol de la ciencia, símbolo de la voluntad de saber y también origen genealógico del saber de los sexos. Pero a los protagonistas de Arlt no les preocupa el pecado original, sino “el pecado que no se puede nombrar” (Arlt 1978: 288 y 319); no son arqueólogos del saber de ayer, sino confesantes de saberes posibles de la imaginación:

“Me he hundido en todos los pozos.”

“Porque tú has buscado todo... incluso mi perdición... para sentir una emoción nueva...” (Arlt 1978: 288).<sup>9</sup>

En cuanto a la oralidad, intenté mostrar que el saber del sexo puede servirse también de un saber intermedial sobre la tensión entre lo oral y lo escrito. Este saber interviene en los ejemplos del tratamiento personal, en donde se convierte en una cuestión de poder de los sexos. Frente a esta aporía entre saber y poder, la obra de Arlt sugiere la traición al sexo, que implica, de forma indirecta, también traicionar (con) la verdad oral y, concomitantemente, traicionar (con) el género de la confesión.

Si ahora volvemos sobre la observación de Cortázar sobre “lo malo” que le parece la escritura de Arlt cuando éste se propone “escribir bien”, entonces nos parece importante señalar que allí Cortázar se refiere a la lectura de los cuentos de *El criador de gorilas* y no al teatro que pertenece más o menos a la misma fase (y que confiesa conocer mal o apenas). Por eso me parece que la diferencia entre la obra temprana y la tardía no está tanto en una traición a la oralidad sino más bien en una opción genérica y, probablemente, en una preocupación menor por una estética del choque que aprovecha la tensión intermedial de las “malas palabras”.

Finalmente, si el discurso sexual según Foucault se multiplica y estalla en confesiones cada vez más sofisticadas de la verdad del sexo, la única estrategia que nos queda para escapar a las limitaciones discursivas parece despuntar en la iniciación de un movimiento que permite dismantelar el dispositivo de la sexualidad. Habría que discutir en qué medida la obra de Arlt puede servirnos como ejemplo de la iniciación de un movimiento dismantelador. Tal podría ser, por ejemplo, la manera arltiana de desna-

---

<sup>9</sup> Nótese, sin embargo, que ese mismo diálogo coloquial —y no poético, por cierto— se lee en la edición de la *Obra Completa* (Arlt 1981/91) con voseo y no con tuteo.



turalizar la sexualidad y revelarla así como dispositivo. Visto así, tanto la oralidad como la sexualidad no desmanteladas suelen corresponder a estrategias para afirmar la primacía de las diferencias naturales sobre las culturales. Los índices de lo oral y lo escrito participan también de los géneros de "verdad" así como de ellos participan los índices de lo femenino y lo masculino a su vez. El sexo en Arlt no es represivo ni subversivo frente a una sexualidad verdadera; tal vez sea sencillamente un género del arte de desear y generar nuevas verdades.

## Bibliografía

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho].
- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra completa*, 3 tomos, Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur).
- ARLT, Roberto (1995): *Narrativa corta completa*, 2 tomos, Ed. de Domingo-Luis Hernández, Madrid: Universidad de La Laguna.
- ARLT, Roberto (1995): *El juguete rabioso*, Ed. de Rita Gnutzmann, Madrid: Cátedra 1985. (Letras Hispánicas. 222.)
- BARLETTA, Leónidas (1933): *Veinte trágicos*, Buenos Aires: Editorial Tor.
- BERG, Walter Bruno / SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.) (1999): *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, Narr: Tübingen.
- DERRIDA, Jacques (1980): "La loi du genre", en: *Glyph* 7 (Paris): 176-201.
- FOUCAULT, Michel (1976): *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Paris: Gallimard.
- GIRONDO, Oliverio (1922): *Veinte poemas para ser leídos en tranvía*, Argentineuil (Francia): Coulouman H. Barthélémy [no paginado].
- GREGORICH, Luis (1986) [1968]: "Roberto Arlt", en: Susana Zanetti (ed.): *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*, Tomo IV, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 144-168.
- LUDMER, Josefina (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- MARTÍN FIERRO (1924), n° 8-9, Buenos Aires.
- MASOTTA, Oscar (1982) [1965]: *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina.
- ORGAMBIDE, Pedro (1970): "Arlt, Roberto", en: *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana: 46-52.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa Calpe.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus (1995): "Der Voseo als Indikator für die Akzeptanz von Mündlichkeit in der argentinischen Literatur - Grenzüberschreitungen und Ausgrenzungen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit", en: Thomas Stauder / Peter Tischer (eds.): *Grenzüberschreitungen. Beiträge zum 9. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, Bonn: Romanistischer Verlag, 170-182.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus (1998): *scriptOralität in der argentinischen Literatur. Funktionswandel der literarischen Oralität in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960)*, Frankfurt am Main: Vervuert.

Barbara Schuchard

## Sala de espejos argentina: la novela doble de Roberto Arlt, comentada por Ricardo Piglia

### I.

Comienzo con cuatro advertencias sobre la recepción de la obra de Roberto Arlt (1900-1942). Un frecuente malentendido, aun vigente hoy en día en ciertos lugares, consiste en leer su obra narrativa como obvia autobiografía, y en considerar a sus protagonistas como voceros inmediatos del autor. En ello comparte Arlt el destino de los autores “interesantes”, me refiero a los autores que por su vida y / u obra se encuentran en oposición a las convenciones de su tiempo, escandalizando a sus lectores. En tales casos, el narrador termina muy a menudo siendo identificado erróneamente con el autor.

Paralelamente a esta recepción autobiográfica se perfila una segunda aproximación a la obra de Arlt, parecida, por lo demás, a la de Dostoievski, a menudo vinculado con Arlt: la obra de ambos autores ha sido objeto de una recepción inmediatamente ideológica, tanto en el aspecto político-histórico, como desde el punto de vista psicológico y psicopatológico de los protagonistas. Durante mucho tiempo las particularidades artísticas de Arlt y de Dostoievski fueron apenas reconocidas. En ambos casos no se trata de escritos de Bakunin ni mucho menos de Freud: los problemas propiamente artísticos se localizan en otro campo —naturalmente aun cuando, por decirlo así, las semillas de Bakunin y de Freud yazgan en la tierra de este campo.<sup>1</sup>

En tercer lugar hay que tener en cuenta el impacto que provocaron las novelas de Arlt en el Buenos Aires de los años 30. Permítaseme aquí una reminiscencia personal elucidante: cuando empecé a leer las obras de Arlt hace algunos años me vino espontáneamente a la memoria mi lectura de *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline —evidentemente un truco de la “mémoire involontaire”. Entonces recordé cuán impresionada y desconcertada quedé, al final de mis estudios universitarios,

---

<sup>1</sup> Quiero aclarar que es improcedente excluir de la interpretación los aspectos sociológicos, psicológicos, filosóficos u otros más; los análisis literarios deben concentrarse, empero, en la función específica de todos estos factores dentro del sistema de la obra literaria.

frente a la exacerbación surrealista de la crueldad, frente a la representación del absurdo y de la profunda desesperación ante el mundo y el hombre, así como frente a la lengua creada por L.-F.Céline. *Voyage au bout de la nuit* apareció en 1932, es decir el mismo año en que la cuarta y última novela de Arlt, *El amor brujo*, fue publicada. Y el éxito abrumador de *Voyage*, al igual que el de *Los siete locos* de Arlt, se limita ciertamente al continente respectivo, pero desde el punto de vista del efecto que provocaron las dos obras, es un fenómeno transatlántico. El impacto de las novelas de Céline y de Arlt<sup>2</sup> puede apenas ser vislumbrado por los lectores y lectoras más jóvenes —ya acostumbrados a una dieta cruda, en el campo ideológico y estético, debido a la intensa y extrema aceleración de todos los procesos en el siglo XX. Por ello es necesario reconstruir este impacto a partir de su contexto histórico, si queremos aprehender, por lo menos aproximadamente, la recepción del impulso revolucionario de Arlt y de su representación artística visionaria.

Es de utilidad, para ello, una cuarta observación sobre la recepción de la obra de Roberto Arlt. Como me referiré más abajo a la relativa autonomía del mundo ficcional y de los entrelazamientos de estos discursos ficcionales, quiero anticipar aquí una condición hermenéutica y enfatizarla especialmente: como todas las ficciones, la de Arlt está también anclada en la realidad extraliteraria, razón por la cual debemos conocerla y tenerla presente en nuestra conciencia receptiva de lectores. Debemos saber que la Argentina de los años 20 era un país muy rico y consciente de su auge donde se pagaban salarios sustancialmente más elevados que en muchos países europeos; que dicha prosperidad alcanzó su cenit en 1928 con el segundo período presidencial de Irigoyen —aunque poco después experimentará su debacle en la crisis financiera internacional—; que la exportación alcanzaba anualmente la suma de 200 millones de libras esterlinas en oro. Estos datos nos proporcionan la versión interlineal de los ditirámicos sueños de omnipotencia del Astrólogo.<sup>3</sup> También debemos tener presente que en la Argentina, acompañando a la inmigración masiva, se dio un intenso comercio de mujeres que hizo surgir poderosas cadenas de prostíbulos; nos referimos particularmente a la Zwi Migdal —llamada así según el nombre en yiddish de su fundador—, que practi-

<sup>2</sup> El frecuentemente citado “‘cross’ a la mandíbula” arltiano nos hace recordar la expresión “une bonne claque en pleine gueule” de la época pestilente en *Mort à crédit* de Céline.

<sup>3</sup> Para el rol de la mentira en los discursos del Astrólogo, el carácter ficcional de la utopía y la constitución de la ficción en general véanse las interesantes reflexiones de Zubieta 1987: 164-180.

caba “la trata de blancas” con muchachas polacas, rusas y rumanas.<sup>4</sup> Ésta es la versión interlineal de la riqueza del proxeneta Haffner, de los planes de financiar la “sociedad secreta” mediante burdeles, y de los consejos que sigue un personaje como Hipólita: “Una mujer inteligente, aunque fuese fea, si se diera a la mala vida se enriquecería y si no se enamorara de nadie podría ser la reina de una ciudad. Si yo tuviera una hermana, le aconsejaría así” (Arlt 1978: 145). Con ello quiero indicar que los pilares de la fantástica construcción ficcional de Roberto Arlt están enraizados profundamente en la realidad empírica argentina.<sup>5</sup> Disfrutar de una obra de arte arbitrariamente desvinculándola completamente de su realidad empírica es algo muy distinto de una lectura interlineal, o quizás mejor, de una lectura como de un palimpsesto que reconoce fragmentos de experiencias dolorosas y problemáticas —al modo de un *tua res agitur*<sup>6</sup>— detrás del entretejido artístico supuestamente surrealista o grotesco-fantástico.

## II.

En la obra de Ricardo Piglia (\*1941), *Respiración artificial* (1980), se encuentra una escena que puede ser leída como clave metafórica, y que quiero utilizar también como clave para mi artículo. La escena procede de la prolongada conversación de dos protagonistas que representan ejemplarmente al fracaso y al fracasado y que están emparentados lejanamente con Erdosain. El primero, Tardewski, es una ficcionalización del escritor polaco Witold Gombrowicz;<sup>7</sup> el segundo es Emilio Renzi, recurrente en varias obras, y a quien hay que vincular con el propio Piglia,

<sup>4</sup> Según Korn (1989: 132) entre 1920 y 1925 la cifra de los burdeles permitidos legalmente en Buenos Aires ascendió de 292 a 957. Guy (1994: 88) calcula la prostitución ilegal para 1915 en 18.500 mujeres. Cf. también Saítta (2000: 52-53) y Vitagliano (1996: 143): “La Migdal, la organización mafiosa [...] poderosísima [...]. En buena parte de la colectividad era un secreto a voces la existencia de la organización, presentada como sociedad filantrópica de beneficencia.” La Zwi Migdal es mencionada por nombre como “la Migdal... ese gran centro de rufianes” en *Los lanzallamas* (Arlt 1978: 228).

<sup>5</sup> En este contexto cabe mencionar como curiosidad un hecho biográfico: la obsesión inventiva de Arlt que parece al principio la idea de un “loco”, sus medias a prueba de correderas, que fue patentada antes de su muerte. La urgencia de la idea estaba en el aire, y diez años después fueron inventadas las medias de nylon en EEUU que han conquistado el mundo entero.

<sup>6</sup> En un nivel teórico véanse, en este contexto, las diferenciaciones entre literatura y ficción, ficcionalidad y referencialidad de Susana Reisz de Rivarola (1979) y de Ana María Zubieta (Zubieta 1987: 170-176).

<sup>7</sup> Gombrowicz (1904-69) vivió en Argentina desde 1939 hasta 1963 y fue conocido, entre otros, de Borges.

cuyo nombre completo reza: Ricardo Emilio Renzi Piglia. En la escena Tardewski le cuenta a su interlocutor, Emilio Renzi, la siguiente anécdota de un hospital en Varsovia: en una sala de enfermos graves uno de éstos es capaz de transmitirles a los otros escenas de luz; el francés Guy, enfermo de cáncer, les cuenta a los otros las maravillas que puede ver a través de la única ventana de la “larga sala blanca”: “Podía mirar hacia afuera, ver la calle. ¡Qué espectáculo! Una plaza, agua, palomas, gente que pasa. Otro mundo. [...] Era un privilegiado” (Piglia 1993: 112). Cuando Guy muere, Tardewski conquista el mirador y descubre que desde la ventana sólo se puede divisar un muro gris y un pedazo de cielo sucio; sin embargo, también él describe la plaza, las palomas y la gente —uno no puede dejar de pensar aquí en la obra de Jurek Becker, *Jakob der Lügner*, y en la película italiana *La Vita è bella* de Roberto Benigni (Italia 1998). Según Renzi, la anécdota del hospital es “una versión polaca de la caverna de Platón” (Piglia 1993: 112). En esta escena ya podemos reconocer que la obra de Piglia, tanto en *Respiración artificial* como en *La ciudad ausente* (1992) representa una forma literaria híbrida que intenta superar la dicotomía entre creación literaria y reflexión crítica.<sup>8</sup> La íntegra conversación —larga y varias veces interrumpida— entre los dos protagonistas es una conversación sobre literatura, y la anécdota de la ventana en la enfermería especifica simbólicamente la diferencia entre la percepción de la realidad extraficcional y la posible aventura de su representación ficcional.

Dicha conversación constituye, además, una parte de la confrontación de Piglia con la literatura y la realidad de su tiempo. Las obras de Piglia están, por una parte, pobladas por ficcionalizaciones de autores reales, tales como Gombrowicz, James Joyce o Macedonio Fernández, para mencionar sólo a los más notables. Por otro lado, en las partes narrativas de ellas figuran variaciones intertextuales o nuevos desarrollos de las obras de dichos autores. Roberto Arlt es objeto de un tal tratamiento, también objeto de discusión y *last but not least* protagonista del “Homenaje a Roberto Arlt” de Piglia (1988c). En todas las obras citadas de Piglia recurre siempre el nombre “Erdosain”; en ellas se alude al suicidio de dicho personaje en el compartimiento de un tren y se menciona su “rosa de cobre”, convertida en una “rosa azul”, que desde la “flor azul” de los románticos alemanes, siguiendo la *Rosa y azul* (1979) de Borges, tal vez se transforma en *La ciudad ausente* en un “pájaro de metal”. Con el “guardapolvo blanco” se alude al Astrólogo de Arlt, así como se cita a

<sup>8</sup> En torno a la “artifizielle Konstruktion der Identität” en *Respiración artificial* véase Spiller 1993: 138-195.

“Hipólita la renga”, la cual “se escapó con el psicópata, con el gran psicópata castrado” (Piglia 1997: 63, 51 y 164, respectivamente).

En su obra alegórica *La ciudad ausente* —yo por lo menos veo la obra como alegoría— Piglia muestra su planteamiento de lo que es una narración o, más bien, de su idea de los posibles narrativos. Demuestra como esta narración utópica funciona dentro de la cronología literaria —es decir en la serie literaria diacrónica— junto con otras narraciones. En efecto, en *La ciudad ausente* una misteriosa “máquina” desempeña un rol capital. Dicha máquina ha sido diseñada originalmente como computadora para realizar traducciones. Se le ingresan así textos; primero, significativamente, *William Wilson*, una historia de dobles de E.A.Poe.<sup>9</sup> Contra lo esperado, la máquina no traduce, sin embargo, el texto ingresado, sino que presenta una variación del mismo que se llama *Stephen Stevenson*: “Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias” (Piglia 1997:41). En *La ciudad ausente* están insertados siete “relatos” y según las preguntas y descubrimientos de los protagonistas —sobre todo del periodista investigador Emilio Renzi, uno de los personajes-detective de Piglia y su *alter ego*<sup>10</sup>— se puede observar exactamente cómo la máquina, a partir de motivos frecuentemente repetidos, “programa” literalmente nuevas variaciones de relatos previamente almacenados en la computadora.

Este descubrimiento crítico-literario se evidencia también en otro texto narrativo, “La loca y el relato del crimen”, publicado originalmente junto con el “Homenaje a Roberto Arlt” (1975). Uno de los protagonistas —de nuevo bajo el nombre Emilio Renzi, periodista— es presentado allí expresamente en vinculación con Arlt; al igual que Arlt, Renzi trabaja para el diario *El Mundo*, pero ha estudiado lingüística. El narrador comenta el hecho de la manera siguiente:

“Haber pasado cinco años en la Facultad especializándose en la fonología de Trubetzkoi y terminar escribiendo reseñas de media página sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de su melancolía, de ese aspecto concentrado y un poco metafísico que lo acercaba a los personajes de Roberto Arlt” (Piglia 1988a: 127).

El periodista Emilio Renzi recurre, pues, exitosamente a los estudios fonológicos del lingüista ruso Trubetzkoi, filtra del “relato del crimen”

---

<sup>9</sup> Aquí vale anotar que también el protagonista de Arlt, Erdosain, tiene un doble, más presente físicamente y menos escrupuloso: Barsut, el primo de su esposa.

<sup>10</sup> Con respecto a la figura del detective, cf. Spiller: “Die literarischen Detektive des Río de la Plata” (en: Spiller 1993: 101-106).

“ciertas estructuras verbales que son fijas” (ibíd.: 130) y descubre en el resto, difícil de clasificar, la afirmación decisiva de “la loca” acerca del autor de un asesinato. Todo lo que trata, en la obra de Piglia, de la “máquina” y de los “núcleos potenciales de la ficción” (Piglia 1997: 98) procede evidentemente de los análisis de los formalistas rusos y de los estructuralistas franceses.<sup>11</sup> Al analizar los textos ejemplificadores de Piglia se constata que no se trata tanto de núcleos narrativos completos —con los llamados “actantes” y, por ejemplo, con las tareas y acertijos a solucionar—, sino más bien de lo que en los libros de consulta de análisis literario figura bajo el título de “motivo” (Frenzel 1980). Piénsese en A.-J. Greimas, cuyo sueño se centra en un “dictionnaire mythologique”, con cuya ayuda se pueda lograr la “interprétation automatique” y seguramente la generación “automática” de mitos (Greimas 1966: 35).

Además, en sus descubrimientos crítico-literarios, elaborados narrativamente, Piglia recomienda a los lectores ponerse a buscar, como un detective, plagios o —como dice en su “Homenaje a Roberto Arlt”— textos “robados”.<sup>12</sup> Esta idea de la recepción y de la investigación intertextual del plagio fue puesta en boga sobre todo a partir de los textos de Macedonio Fernández, publicados en parte con el nombre de Borges, de Marechal, de Julio Cortázar, y de “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges (1966).<sup>13</sup> Se basa sin embargo en las investigaciones de la filiación de fuentes e influencias establecidas desde hace mucho tiempo en la crítica literaria. La indicación de Piglia ha sido ávidamente recibida y comentada por la crítica en múltiples oportunidades: sobre todo han sido analizadas y probadas las relaciones entre la obra de Arlt y la de

---

<sup>11</sup> Cf. Šklovskij 1969a, b y c, Jakobson 1969, Striedter 1968. Para R. Piglia y los formalistas rusos véase Berg (1998: 43 y 46) y Spiller (1993: 193, nota 46). En cuanto a los franceses cf. por ejemplo Greimas (1966 y 1967); también son pertinentes los análisis estructurales que Tzvetan Todorov aplica a las obras narrativas y asimismo la clasificación de los cuentos folclóricos según un esquema de protagonistas y funciones, elaborada por Vladimir Propp (1972, aparecida en Rusia primero en 1928), que recurre a modelos analíticos comparables.

<sup>12</sup> Cf. también Piglia (1991: 60): “La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica con la que usamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y anónima.”

<sup>13</sup> Berg (1998: 54) nombra a “Thomas de Quincey, ensayista romántico inglés, exuberante plagiaro a conciencia, y probablemente el más importante de todos los precursores borgianos.”



Dostoievski y Leonid Andreiev.<sup>14</sup> No obstante, más interesante que una simple compilación de tales núcleos “robados” en la obra de Piglia y que un análisis de las relaciones intraliterarias, me parece la pregunta de cómo son reutilizados y refuncionalizados dichos núcleos “robados”, en qué contexto y bajo qué intenciones son puestos en escena.

### III.

Como primer ejemplo, algo rudimentario, he escogido el motivo del hondo “pozo” mencionado y descrito en distintas variaciones, dentro de la obra de Arlt, especialmente por Erdosain en los pasajes de la “angustia”. Una de dichas variaciones es el “cubo” en el cual siente hundirse y del cual le parece no poder salir. En la obra de Piglia se encuentra intertextualmente este “pozo”, pero a él se le agrega un nuevo desarrollo: en el “último relato conocido de la máquina” (Piglia 1997: 30) se alude más o menos en clave a los crímenes del régimen militar argentino luego de la muerte de Perón en 1974. Un yo-narrador, peón en el campo en los alrededores de Chivilcoy, al suroeste de Buenos Aires, realiza un terrible descubrimiento al intentar rescatar un ternero de un “pozo”: “[...] había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos, incluso una mujer hecha un ovillo,[...] parecía, no sé, un osario [...]”. A la frase interminable, que se prolonga casi desalentada a lo largo de dos páginas sin punto, le sigue la descripción de muchísimos “pozos” semejantes, llenos de cadáveres, y apostrofados como “el mapa del infierno” (Piglia 1997: 34 y 38, respectivamente). Estos “pozos” de la época del terror de la última dictadura en Argentina (1976-1983) son actualmente conocidos y están bien documentados.<sup>15</sup>

La relación secreta con el “pozo de la angustia” de Arlt probablemente sólo sea parte de la construcción ficcional de Piglia; en cambio, el motivo de los “pozos” con los muertos no identificados ha sido tratado por otros autores argentinos en el intento de procesar los graves hechos del pasado. Hace poco en una entrevista Mario Goloboff se refería a sus novelas *La luna que cae* y *El soñador de Smith*; también allí, en una “escena fuerte [...] los cuerpos tirados en el pozo de un campo cercano” son descubiertos; el autor comenta: “sin quererlo hay una especie de historia de la Argentina” y agrega luego que no se trata tanto de comprender *qué*

---

<sup>14</sup> Para la intertextualidad con obras rusas véanse, entre muchos otros autores, Vanasco 1972: 13-20 y Zubieta 1987: 19-65.

<sup>15</sup> Por ejemplo para el año del campeonato mundial de fútbol en 1978, en: Gilbert / Vitagliano 1998.

ocurrió históricamente —pues no habría mucho que entender—, sino del sentido y finalidad de estos sucesos: “Por qué pasó lo que pasó, por qué entre nosotros pasó lo que pasó. Por qué en este país, por qué en esta sociedad. Qué es lo que llevó a esto, de dónde salió...” (1998: 54).

Nuestro segundo ejemplo se basa en una de las visitas al prostíbulo, tema recurrente en la obra de Arlt. Nuestro comentario de dicha visita demostrará —siguiendo la terminología de los formalistas rusos— una calidad diferencial (Striedter 1969: XXX), oponiéndola así claramente a los rasgos usuales en escenas literarias comparables. En la noche de las confesiones mutuas entre Erdosain e Hipólita, Erdosain refiere también sus “obras de misericordia”, entre ellas una visita al prostíbulo, donde conoció a Lucienne, una prostituta de 16 años. Erdosain trata de dejarle el pago sin servicio, como un “recuerdo lindo” que pueda permanecer en su memoria. Pues según sus propias palabras: “me diste lástima, una lástima enorme, viendo todo lo lindo que ultrajás en vos” (Arlt 1978: 148 y 149, respectivamente). Con la despedida de Lucienne —“Adiós, hombre noble”— concluye la escena. La variación que Piglia hace de este episodio se encuentra en el “Apéndice: Luba” a su “Homenaje a Roberto Arlt” (al conjunto de estos dos textos les puso, en la segunda edición de 1988, el sugestivo título de *Nombre falso*).<sup>16</sup> El yo-narrador empieza el relato como en una novela policial, con el objeto de atrapar al lector desde la primera frase:

“Esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt [...]. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte” (Piglia 1988b: 135).

La supuesta cacería en pos de la propiedad intelectual de Arlt es narrada convincentemente, así como la disputa resultante y llena de tensión entre el protagonista Saúl Kostia,<sup>17</sup> un sujeto venido a menos que posee un ejemplar mecanografiado del presunto relato de Arlt, y el yo-narrador, que procura sustraérselo o, finalmente, comprarlo. La obra está construida con todos los típicos golpes de suerte, fracasos y engaños de una buena novela policial, provista además de los juegos de confusión y ci-

<sup>16</sup> El mismo título de *Nombre falso* lo llevaba en 1975 un tomo con el “Homenaje a Roberto Arlt” y otras narraciones.

<sup>17</sup> Según Juan Carlos Onetti, Kostia fue un amigo de infancia y adolescencia, con el que Roberto Arlt creció en el barrio Flores (cf. Piglia 1988: 161, nota 13). Saitta (2000: 21 y 25) menciona el nombre de este amigo de juventud, Juan Constantini, y da más datos sobre él.

framientos entre la realidad extraficticia —por ejemplo sucesos de la vida de Roberto Arlt, sus inclinaciones y sus amigos, así como citas de sus escritos— y el entramado de protagonistas y sucesos ficticios que incluye la impresión de dos versiones del relato buscado. La obra en su totalidad está presentada tan coherentemente que un estudioso norteamericano de la obra de Arlt llegó a considerar que el texto publicado por Piglia en 1975 bajo el título de “Luba” era efectivamente una obra póstuma de Arlt (Hayes 1987). En la crítica literaria se ha escrito mucho sobre los supuestos fragmentos póstumos de Arlt impresos en “Homenaje a Roberto Arlt”, sobre la trama ficticia en torno a la búsqueda del manuscrito, sobre las reflexiones teórico-literarias intercaladas —acerca de la obra literaria en tanto falsificación, “plata falsa” o plagio—, y especialmente sobre la inspiración rusa de Arlt.<sup>18</sup>

Lo que me interesa aquí es el relato “Luba”<sup>19</sup> —variación de una novela corta de Andreiev—, en torno al cual gira toda la parte que lleva el título *Nombre falso* y con la que concluye. En el “Homenaje” Kostia se refiere, en una presunta carta a Arlt, a la narración presuntamente arltiana, “Luba”, bajo el apóstrofe “la puta y el anarquista” y le recomienda a Arlt “una vuelta que sonara menos [!] San Petersburgo” (Piglia 1988c: 161).<sup>20</sup> Indirectamente se alude al personaje Luba también en una de las conversaciones entre Kostia y el yo-narrador, cuando Kostia, amigo de Arlt, afirma que a éste “le gustaban [...] las putas con cara de inocentes” (ibíd.: 171). Ésta es una anticipación, una prolepsis épica, del personaje Luba, así como una epilepsis intertextual no sólo de las “jóvenes colegialas”, sino también de otras prostitutas más en la novelas de Arlt. La venalidad de estas mujeres aparece así en oposición a la propensión que tienen los protagonistas de Arlt hacia la inocencia aparente. Piglia compara a estas mujeres venales con la literatura: en efecto, cuando Kostia y el yo-narrador —en *Nombre falso*— regatean sobre el precio de la presunta copia mecanografiada de Arlt, Kostia se compara a sí mismo y a su contraparte con proxenetas discutiendo por una mujer: “[...] Hagamos de cuenta que yo le vendo una mujer, hagamos de cuenta que yo soy un cashio y usted otro. ¿Eh? hablemos de plata, no de sentimientos” (Piglia 1988b: 177). El yo-narrador, loco por la compra del presunto texto pós-

<sup>18</sup> También se ha acuñado, en este contexto, una perla terminológica, la “intertextualidad metaplagiarística” (cf. Ellen McCracken 1991: 1072).

<sup>19</sup> “Homenaje a Roberto Arlt” (135-185) es la primera parte de *Nombre falso*, “Apéndice: Luba” (186-212) la segunda parte, ambas en: *Prisión perpetua* (Piglia: 1988).

<sup>20</sup> Aquí habría que comparar la relación entre Raskolnikov y Sonia en *Crimen y Castigo* de Dostoievski (1866).

tumo de Arlt, y euforizado por la lectura del mismo, publica al final de su investigación el relato “Luba”, esta ficción así potenciada, y lo coloca, según importancia, junto a *Los siete locos*:

“El relato [...] estaba entre lo mejor de Arlt. La situación parecía salida de *Los siete locos*. Una especie de Erdosain, acosado y puro, encerrado<sup>21</sup> con una mujer extraña que lo obliga a revelarse y a enfrentar los límites” (Piglia 1988b: 178).

Para ilustración del lector resumo el contenido de “Luba”, este relato hipotético de Arlt. Un hombre perseguido por la policía se refugia en un prostíbulo, le paga a la meretriz Luba —que tiene la apariencia de ser “una joven virgen”— y le ruega que tan sólo lo deje dormir. Al oír la patrulla policial mientras el refugiado duerme, Luba lo identifica como “revolucionario” o “anarquista”; lo ve además como un hombre “que jamás ha tenido nada que ver con mujeres”. El lector reconoce de inmediato la alusión a la noche de bodas de Erdosain en *Los siete locos*. Luego de la discusión entre Luba y el guerrillero en torno a su “ser bueno” y a la verdad en sus vidas marginales, ambos experimentan una conmoción interna y externa que concluye en la acogida del fugitivo en el seno del prostíbulo como “cafishio” de Luba, acogida que es celebrada por todas las meretrices. La escena culmina con un clímax orgiástico que le permite al revolucionario retornar con sus compañeros de lucha. Con este retorno a la lucha termina el presunto manuscrito de Arlt, mientras la copia mecanografiada de Kostia agrega un suplemento optimista:<sup>22</sup> después de una visión en un futuro lejano de una “nueva vida” y “soñando a los hombres-hermanos” (Piglia 1988b: 186, 193, 198, 194-195, 199-200 y 209, respectivamente), escrita en el “style indirect libre”, Luba sigue al revolucionario y pasa a engrosar las filas de la guerrilla. Hacia la penúltima oración del relato nos enteramos del nombre real de Luba: Beatriz, otra advertencia intraliteraria —a Dante.

Hasta aquí el contenido de esta presunta última obra de Arlt, con lo cual podemos regresar a las interpretaciones de Piglia. En ambos ejemplos del procesamiento de “núcleos” narrativos, el “pozo” y la visita al prostíbulo, se puede entrever una clara tendencia presente también en otras obras de Piglia: la inclusión de la realidad política de Argentina y posiblemente el recurso a la “littérature engagée”, propagada por Sartre

<sup>21</sup> Con respecto a la situación de dos exilados —desterrados— y el enfrentamiento con los límites, compárese Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (1976).

<sup>22</sup> En cuanto al concepto “suplemento” cf. Stackelberg (1972). Aumentando la carga simbólica del nombre Beatriz cabe aclarar que la palabra rusa “luba” significa ‘amor’.

en el marco de su filosofía existencialista, que reclama una toma de posición filosófico-política. A ello se suma el que los relatos prostibularios de Arlt y de Piglia están relacionados intertextualmente con el drama de Sartre, *La putain respectueuse*, estrenada en 1946 (y originalmente intitulada en ese entonces todavía *La \*\*\* respectueuse*), y con sus *Réflexions sur la question juive*, aparecidas en 1945.

#### IV.

Concluyo la secuencia de interpretaciones y transformaciones de Piglia con varios casos singulares que son fáciles de resumir: se centran en el personaje del inventor-ingeniero-conspirador político. En el “Homenaje a Roberto Arlt” así como en *La ciudad ausente* nos encontramos con un taller en un galpón o una cochera. Está probado que Arlt, junto con su amigo, el actor Pascual Nacaratti, trabajó, en circunstancias similares, en el perfeccionamiento de sus “medias engomadas”, llegando a registrar una segunda patente, poco antes de su muerte. Así aparecen ambos en el “Homenaje” (Piglia 1988c: 138). Por el contrario, en *La ciudad ausente* este “garaje abandonado” (Piglia 1997: 78) está ubicado en algún lugar de la Pampa, lejos de Buenos Aires, evocando el taller de invenciones de Arlt, o quizás también el de Bill Gates en los inicios de Microsoft. Además, este garaje se convierte en el secreto punto de encuentro de un grupo conspirador de 43 científicos que han huido de los institutos estatales de investigación nuclear para participar en “la rebelión” (Piglia 1997: 78); de esta manera el garaje se convierte en una parodia politizada de la “sociedad secreta” en el Temperley de la novela doble de Arlt. En el centro de este grupo figura, junto a Macedonio Fernández, el ingeniero alemán Richter,<sup>23</sup> prófugo de los nazis. Ambos trabajan en el perfeccionamiento de la máquina de Macedonio: ésta debe servir, en su nuevo contexto, para contrarrestar el espionaje y para inutilizar mediante informaciones secretas propias la influencia del estado-policía según el modelo de Orwell.<sup>24</sup> Dicho estado policía y la máquina orientada contra él —mediante los “relatos”— retoman una idea de *Los siete locos* de Arlt: “la mentira

<sup>23</sup> Según Mariscotti (1987) el ingeniero que engañó a Perón era austriaco y se llamaba Ronald Richter, —el mismo apellido que del protagonista de Piglia.

<sup>24</sup> George Orwell (1903-1950) fue contemporáneo de Roberto Arlt, escribió *1984* dos años antes de su muerte y lo publicó en 1949. A las casualidades literarias, sobre las que Mario Wandruszka ingeniosamente perorara —las cuales, a veces, no son del todo casuales—, se suma el hecho de que *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley apareció al mismo tiempo que las novelas de Arlt.

metafísica”,<sup>25</sup> con la que los “locos” conspiradores sueñan en la “cochera” del Astrólogo y mediante la que pretenden seducir y someter a las masas en su visión utópica.

Con seguridad Piglia ha sido inspirado, en sus complicadísimas construcciones literarias, por las más variadas referencias intertextuales —sobre todo referencias a la literatura rusa y a la Biblia que abundan en las novelas y cuentos de Arlt. Otros diálogos intraliterarios los percibe el lector actual gracias a la apertura o “plurivalencia” de las novelas de Arlt, diálogos vigentes entre éstas y especialmente el *Ulysses* (1922) de James Joyce, contemporáneo de Arlt. Desde el punto de vista de su obsesión por la muerte y el desesperado impulso destructivo, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* son comparables, por ejemplo, con el capítulo “Hades” de *Ulysses* que —el título mismo lo indica— está dedicado a la muerte en todas sus manifestaciones: enfermedad mortal, suicidio, asesinato; también existen referencias intraliterarias, en cuanto la trama de las novelas ocurre, dentro de un reducido marco espacial y temporal, en ciudades, sea Dublin o Buenos Aires. A esta serie isotópica también se aúna el San Petersburgo de Dostoievski, y Miguel Vitagliano pone de relieve en ese contexto, *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin.<sup>26</sup> Se destacan, en este registro de las referencias intertextuales en las novelas de Arlt, así mismo, las explicaciones de evidente carácter técnico, insertadas siguiendo la técnica del *collage*; una de éstas se refiere a un aborto imaginado por Erdosain, otra especialmente a la muerte de los soldados aniquilados por el gas-mostaza en la Primera Guerra Mundial, otra finalmente se concentra en la descripción de la fábrica de fosgeno, concebida y dibujada por Erdosain, que se extiende a lo largo de un capítulo entero de *Los lanzallamas* (Arlt 1978: 333-335, 314-319 y 371-379, respectivamente). Además Arlt emplea, dentro de una sola obra, evidentes duplicaciones intratextuales, especialmente referidas al instinto asesino de Erdosain, del que son objeto distintas mujeres, y también referidas al asesino del café y al asesinato de la Bizca.

Probablemente la última parte de *La ciudad ausente* encuentre su origen también en Arlt, concretamente en su muy comentado lenguaje y en sus reflexiones sobre lenguaje y escritura, esto último especialmente en las *Aguafuertes*. El final de *La ciudad ausente* ocurre en una de las islas del Tigre

<sup>25</sup> Arlt 1978: 94 y en otras páginas más. Compárese “El discurso del Astrólogo” en: Zubieta 1987: 121-199.

<sup>26</sup> Cf. su aporte “Buenos Aires-Plaza Roberto Arlt”, una especie de aguafuerte póstuma, al final de este tomo.

(“La isla”, Piglia 1997: 118-134); en dicha isla se producen, en el decurso del tiempo, modificaciones del lenguaje con tal aceleración que ya los hijos son incapaces de entender la lengua de los padres; el etnólogo Franz Boas aparece con sus teorías, e incluso figuran los 22 idiomas de *Finnegans Wake* (Joyce 1939). Quizás con ello quiera Piglia vincularse con Borges y su conocimiento y pasión por los idiomas nórdicos arcaicos. Finalmente, en esta novela parecen tener repercusión las investigaciones de neurólogos y de críticos literarios en torno a la memoria. Piglia sobrecarga de esta manera, a mi parecer, su obra, híbrida entre ficción literaria y teoría de la literatura y no se desprende del profesor universitario.<sup>27</sup> Con esta intensa irrupción de la teoría literaria y de la lingüística en la narrativa ficcional experimentamos, a lo mejor, una renovación del género de la novela, género en permanente cambio y evolución, cuyas contravenciones de los modelos o reglas vigentes, así como las afirmaciones de las mismas, le son constitutivas.<sup>28</sup>

En la novela publicada por Roberto últimamente, *Plata quemada* (1997a), el autor conserva el ambiente de los *outcasts*, que con sus reparos, sus objeciones y sus actos cuestionan el funcionamiento de la maquinaria social; presenta también un texto político, poniendo en litigio los límites entre la ley y el delito, el dinero y la moral. Pero esto queda aquí lejos de los juegos de “homenajes”, espacios narrativos de laboratorio y mezclas experimentales entre géneros ficcionales y no-ficcionales. Piglia restablece el lineamiento estricto de una novela policial; él explica en una entrevista que éste le parece un buen modo de escapar “de la norma establecida y de los estilos aceptados” (Piglia 1997b: 3). *Plata quemada* está escrito a la manera de *Noticia de un secuestro*, basándose en los hechos de la crónica rioplatense de 1965 y presentando la “versión argentina de una tragedia griega”, como dice el autor —algo presuntuosamente— en el epílogo de la novela, sin lograr, sin embargo, el impacto emocional de la actualidad política que alcanza la crónica de García Márquez.

Con respecto a la interpretación que Piglia hace de la obra de Arlt, mi posición es más bien escéptica: tanto frente a la actualización politizante

---

<sup>27</sup> Es significativo que él, como muchos de sus contemporáneos prominentes —sólo menciono a Mario Goloboff y a Miguel Vitagliano—, camine en las huellas de Umberto Eco, es decir, sea profesor universitario.

<sup>28</sup> Lo que Šklovskij (1969a: 3ss., 1969b: 37ss. y 1969c: 245ss.) llama la “Tradition des Traditionsbruchs”, o sea ‘la tradición de la infracción de tradiciones’; cf. también Striedter (1968: XXIV y XLI). Spiller (1993: 81, 172) indica varias veces que la ficcionalización de la crítica literaria, practicada por Piglia, procede de Borges y de su género de nuevo cuño, entre el ensayo y la ficción narrativa.

como al género híbrido de la ficción y la meta-ficcionalidad; dudo mucho que las novelas de Arlt ganen verdaderamente si se les inserta, en varios lugares, debates políticos o materiales periodísticos del día por parte de Piglia.<sup>29</sup> Me parecen mucho más sugestivos la apertura ideológica en Arlt y su revés del protagonismo narrativo convencional, su juego con los dobles y los antípodas, sus “deconstrucciones” de las oposiciones narrativas convencionales entre lo masculino y lo femenino, lo cuerdo y lo loco, lo mentiroso y lo verdadero, lo ficticio y lo real. En este sentido coincido con los formalistas rusos: según sus opiniones, el diálogo entre la obra y los lectores, que siempre recomienza y sigue reproduciéndose, radica en la multiplicidad de capas y en la plurivalencia de la obra literaria. Según Šklovskij, el método de la “*Verfremdung*” (“*ostranenie*”, o posteriormente el distanciamiento brechtiano) contribuye a dificultar la percepción automatizada a través de convenciones lingüísticas y sociales —incluyendo también hechos extraliterarios. Se dificulta así el automatismo de la lectura, provocando más bien la adopción de una nueva perspectiva. Pensemos nuevamente en la percepción extrañante de la metrópoli, en la conducta en las escenas de prostíbulos, y en el desplazamiento distanciador de las normas del lenguaje. Al igual que cada forma, la obra de arte sólo puede ser percibida convenientemente por su cualidad diferencial, como discrepancia de la norma, divergencia frente a lo ya dado en la literatura.<sup>30</sup> Analizando la evolución literaria y la evolución del concepto de literatura constatamos que en este momento no es raro confrontarnos con una forma de narrar impregnada de “discursos” científicos. Por otro lado —frecuentemente mezclado con ello— aparece nuevamente en varios lugares de nuestro mundo presuntamente unificado el género de la novela histórica. En el marco del análisis de los procesos receptivos debemos analizar así mismo nuestro punto de vista; seguramente llegaremos a una concepción histórica relativista que toca también a la crítica literaria. Después de la preeminencia de la cuestión del yo, de la autopercepción y la representación subjetiva, investigadas también en su evolución histórica, me parece que estamos volviendo —a través del enfoque puesto en la memoria cultural, en la *mémoire collective*,<sup>31</sup>— a considerar con mayor intensidad una más amplia relación entre

<sup>29</sup> Piénsese en el engaño sensorial con las centrales atómicas imaginarias (cf. arriba, nota 23).

<sup>30</sup> Para el concepto compárese especialmente Šklovskij (1969a: 15, 1969b: 51-52 y 121, 1969c: 267) sobre el teórico alemán de la estética, Broder Christiansen, y también la *Introducción* al tomo por Jurij Striedter (1968).

<sup>31</sup> Maurice Halbwachs 1997. Véase también Piglia 1991.



la literatura como producción y recepción por un lado, y la sociedad en su transformación histórica, por el otro.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Cf. aquí una vez más los formalistas rusos: Roman Jakobson (1969: 375, 381) y Striedter (1968: LXIX, LXXXI).

## Bibliografía

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho.]
- BECKER, Jurek (1969): *Jakob der Ligner*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BERG, Edgardo H. (1998): "Ricardo Piglia, lector de Borges," en: *Iberoamericana* (Frankfurt am Main) 22(1): 41-56.
- BORGES, Jorge Luis (1966) [1939]: "Pierre Menard, autor del Quijote", en: *Ficciones*, Buenos Aires: EMECÉ: 45-57 (Obras Completas de J.L.Borges).
- CELINE, Louis-Ferdinand (1968) [1932 y 1936]: *Voyage au bout de la nuit. Mort à crédit*. Avant-propos par Henri Mondor. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade 157).
- DOSTOJEWSKIJ, Fjodor (1994) [1866]: *Verbrechen und Strafe* [antes: *Schuld und Sühne*, en cast.: *Crimen y Castigo*], Zürich: Ammann.
- DÖBLIN, Alfred (1961) [1929]: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Olten/Freiburg i.B.: Walter.
- FRENZEL, Elisabeth (21980): *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Kröner.
- GILBERT, Abel / VITAGLIANO, Miguel (1998): *El terror y la gloria. La vida, el fútbol y la política en la Argentina del Mundial '78*, Buenos Aires: Norma.
- GOLOBOFF, Mario (1998): "Entrevista de Axel Gasquet", en: *Hispamérica* (Gaithersburg/USA) 27(79): 51-63.
- GREIMAS, Alguirdas-J. (1966): "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", en: *Communications* (Paris) 8: 28-59.
- GREIMAS, Alguirdas-J. (1970)[1967]: "La structure des actants du récit (essai d'approche générative)", en: A.-J. Greimas, *Du Sens. Essais sémiotiques*, Paris : Éditions du Seuil : 249-270.
- GUY, Donna J. (1994): *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires. 1875-1955*, Buenos Aires: Sudamericana [Original: *Sex and Danger in Buenos Aires*. 1991].
- HALBWACHS, Maurice (1997): *La mémoire collective*, Édition critique établie par Gérard Namer, nouvelle édition revue et augmentée, Paris: A. Michel.
- HAYES, Aden W. (1987): "La revolución y el prostíbulo: Luba de Roberto Arlt", en: *Ideologies and literature. Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis* (Minneapolis) 2(1): 141-147.
- HUXLEY, Aldous (1932): *Brave New World. A Novel*. London: Chatto & Windus.
- JAKOBSON, Roman (1969) [1921]: "Über den Realismus in der Kunst", en: *Texte der russischen Formalisten*, Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink: 373 - 391.
- KORN, Francis (con la colaboración de S. Mugarza, L. de la Torre y C. Escudé) (1989) [1974]: *Buenos Aires: Los huéspedes del 20*, 2a ed., Buenos Aires: Grupo Ed. Latinoamericana.

- MARISCOTTI, Mario (2018): *El secreto atómico de Huemul*, Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.
- MCCRACKEN, Ellen (1991): "Metaplagiarism and the Critic's Role as Detective: Ricardo Piglia's Reinvention of Roberto Arlt", en: *Publications of the Modern Language Association of America* (New York) 106: 1071-1082.
- ORWELL, George (1998) [1949]: *Nineteen Eighty-Four*, Ed. by Peter Davison. London: Secker & Warburg (The Complete Works of George Orwell. Vol. 9).
- PIGLIA, Ricardo (1987): "¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz", en: *Espacios de crítica y producción* (Buenos Aires) 6 (Octubre-Noviembre): 13-15.
- PIGLIA, Ricardo (1988): *Prisión perpetua*, Buenos Aires: Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo (1988a): "La loca y el relato del crimen", en: Piglia 1988: 123-13.
- PIGLIA, Ricardo (1988b): *Nombre falso*, en: Piglia 1988: 133-212.
- PIGLIA, Ricardo (1988c)[1975]: "Homenaje a Roberto Arlt", en: Piglia 1988: 135-185 [antes en: *Nombre falso*, Buenos Aires: Siglo XXI].
- PIGLIA, Ricardo (1991): "Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria", en: *Página 30* (Buenos Aires), enero: 59-62.
- PIGLIA, Ricardo (1992): *La ciudad ausente*, Buenos Aires: Espasa Calpe 1995.
- PIGLIA, Ricardo (1993)[1980]: *Respiración artificial*, 5a ed., Buenos Aires: Sudamericana.
- PIGLIA, Ricardo (1993a): *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- PIGLIA, Ricardo (1997)[1992]: *La ciudad ausente*, Buenos Aires: Seix Barral.
- PIGLIA, Ricardo (1997a): *Plata quemada*, Buenos Aires: Planeta.
- PIGLIA, Ricardo (1997b): "Entrevista", en: *Clarín. Suplemento de Cultura y Nación* (Buenos Aires) 13-11-1997: 1-3.
- POE, Edgar Allan (1978) [1839], "William Wilson", in: *Collected Works. Tales and Sketches 1831-1842*, Ed. by Thomas Ollive Mabbot. Volume II, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press: 422-451.
- PROPP, Vladimir (1972)[1928]: *Morphologie des Märchens*, München: Hanser.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1979): "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", en: *Lexis* (Lima) III(2).
- SAÍTTA, Sylvia (2000): *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Sudamericana.
- SARTRE, Jean-Paul (1946): *La putain respectueuse*, Paris: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1954): *Réflexions sur la question juive*, Paris: Gallimard.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1969a) [1916]: "Die Kunst als Verfahren", en: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink, 3 - 35.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1969b) [1919/1929]: "Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren", en: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink, 37-121.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1969c) [1919/1929]: "Der parodistische Roman. Sternes *Tristram Shandy*", en: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und*

*zur Theorie der Prosa*. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink, 245 - 299.

SPILLER, Roland (1993): *Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart*. Juan Martini, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia, Abel Posse und Rodolfo Rabanal, Frankfurt am Main.: Vervuert.

STACKELBERG, Jürgen von (1972): *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplement, Parodie*, Frankfurt am Main: Athenäum.

STIERLE, Karl-Heinz (1975): "Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?", en: *Poetica* (Amsterdam) 7: 345-387.

STRIEDTER, Jurij (1969): "Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution", en: *Texte der russischen Formalisten*. Band 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Mit einer einleitenden Abhandlung herausgegeben von Jurij Striedter, München: Fink: IX - LXXXIII.

VANASCO, Alberto (1972): *Roberto Arlt o los ruidos del derrumbe*, Buenos Aires: Corregidor.

VITAGLIANO, Miguel (1996): *Los ojos así*, Buenos Aires: Tusquets.

ZUBIETA, Ana María (1987): *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires: Hachette.

Florian Nelle

## Roberto Arlt y el gesto del teatro

Al morir el 26 de Julio de 1942, Roberto Arlt dejó dos obras inconclusas: una pieza de teatro casi terminada, *El desierto entra en la ciudad*, y la fórmula para la gomificación de medias femeninas que había desarrollado en el transcurso de una laboriosa investigación experimental.<sup>1</sup> Este hecho caracteriza los dos espacios en los que hacia el final de su vida Arlt invertía su energía creadora. Desde que asistió en 1931 a la puesta en escena de un capítulo de *Los siete locos*, dirigida por Leónidas Barletta, y desde que un año después su primera pieza, *Trescientos millones*, fue llevada al escenario del *Teatro del Pueblo*, Arlt empezó a dedicarse con cierta exclusividad a este medio. Según recordaba su amigo y socio Pascual Nacaratti en 1945, se trataba de una decisión deliberada. “Él ya no quería hacer novelas, sino teatro. Me lo confió más de una vez” (en: Castagnino 1964: 16-17). De igual manera, al final de su vida Arlt estaba obsesionado con la idea de hacer fortuna como inventor. Él esperaba que el procedimiento destinado a impedir el punto corrido, patentado después de una extensa experimentación con diversas soluciones de goma,<sup>2</sup> llevaría la industria de la producción de medias a la ruina económica y le permitiría a él amasar una fortuna. Y como si se tratara de subrayar la relación entre laboratorio y escenario Arlt fundaba su sociedad para el perfeccionamiento y distribución de dicha invención junto con un actor del mismo teatro que llevaba sus obras a la escena. Mientras que Arlt hacía sus experimentos en su laboratorio en Lanús, Nacaratti se encargaba de buscar socios para financiar el proyecto. El inventor Arlt, que manejaba auto-claves, soluciones de goma, botellas de oxígeno y el modelo de una pierna de mujer, presentaba un espectáculo que no carecía de cierta afinidad con los protagonistas tragicómicos de sus novelas y obras de teatro. Pero el parentesco más obvio entre los experimentos teatrales que Arlt ponía en escena tanto en el laboratorio como en el teatro reside en su falta de consecuencias. El procedimiento para impedir el accidente del punto corrido en las mallas no fue nunca industrializado, no solamente porque resultaba estéticamente deficiente —según los contemporáneos las medias vulcanizadas tenían el aspecto de botas de bombero—, sino porque las

---

<sup>1</sup> Este trabajo debe sugerencias bibliográficas importantes a Beatriz Trastoy.

<sup>2</sup> Hay afirmaciones contradictorias sobre la fecha de la patente. Larra (1968: 122) menciona el 12 de enero de 1942, Sarlo (1992: 60) el 17 de Octubre de 1934.

medias de nylon, que fueron comercializadas en 1940, se convertían en un artículo desechable.

De manera similar, el impacto del autor dramático Roberto Arlt fue desilusionante. En tanto novelista Arlt pertenece a los autores más leídos y discutidos de la literatura argentina. El autor dramático, en cambio, pasa más bien desapercibido y es hasta desdeñado. A Julio Cortázar le parecía prescindible la lectura de las obras de teatro de Arlt y Adolfo Prieto interpretaba esas obras como una señal de la decadencia artística de un escritor que al final de su vida había sucumbido a las presiones socio-culturales que él había atacado en sus primeras obras (Prieto 1978: XXX). Es cierto que Arlt es considerado dentro de la historia del teatro argentino, como el escritor dramático más importante del nuevo *Teatro independiente* de los años treinta.<sup>3</sup> Pero cuando se trata de llevar sus figuras al escenario, se recurre frecuentemente a la novela *Los siete locos*. Así sucedió en 1981 cuando en protesta contra la política cultural del Ministerio de Educación se creó el *Teatro abierto* y Rubens Correa y Javier Margulís pusieron en escena una versión de *Los siete locos*. Lo mismo sucedió en el Festival del Teatro de las Culturas del Mundo de Berlín, en 1999; allí fueron figuras de esta novela las que los artistas argentinos llevaron a las tablas. Es una ironía de la historia que un escritor que, según sus propias palabras, se dedicó en los últimos años de su vida por entero al teatro, en los momentos cruciales de la historia del teatro sea llevado a las tablas como autor de novelas. Uno tiene que preguntarse necesariamente por las razones de esta decisión de Arlt. ¿Por qué el teatro? La novela *Los siete locos* lo había consagrado como autor, la columna diaria le garantizaba ingresos continuos, si bien no muy grandes, al mismo tiempo que cierta fama local. Entonces, ¿por qué un escritor le da la espalda a la novela, es decir, al medio que desde finales del siglo XIX decidía en gran medida sobre la consagración de un autor?

La causa no puede ser buscada en posibles intereses económicos. El *Teatro del Pueblo* se ubicaba en la tradición de los intentos de crear un teatro vanguardista explícitamente no comercial en Buenos Aires. Estos intentos se remontaban hasta mediados de los años veinte. En 1925 Sandro Piantanida había escrito un manifiesto propugnando la creación de un teatro artístico según el ejemplo de Craig, Georg Fuchs, Meyerhold y Stanislawski. El argumento que explicaba esta mezcla de autores y tendencias era la consabida “nueva sensibilidad” tan característica del pro-

---

<sup>3</sup> “Roberto Arlt, fué [sic], por antonomasia, el autor del movimiento independiente” (Ordaz 1957: 228).

grama martinfierrista. Para el público en general, esta institución así imaginada carecería ciertamente de interés. Justamente por eso se trataba de crear un teatro experimental para la élite artística e intelectual de Buenos Aires.

“¿Creéis que la parte más elegida de la población de una ciudad moderna pida a la escenografía inspiraciones y sensaciones más complejas y elevadas que las que contentan a la masa del público? Ciertamente es que la parte más bella e interesante de la producción teatral moderna, aquella que pudiera llamarse ‘Teatro de Poesía’, no aparece y no puede aparecer en los escenarios de nuestros teatros actuales. Por esto en cada centro intelectual de algún valor nacieron y tienen vida los teatros de arte. [...] Nada por el estilo existe hoy en Buenos Aires” (Piantanida 1995: 111).

Manifiestos y artículos parecidos volvieron a aparecer en los años siguientes. “Es lamentable”, afirmaba Vicente Martínez Cuitiño en 1929, “que una ciudad de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Suramérica, carezca de un teatro experimental” (cf. en Ordaz 1957: 202). El *Teatro del Pueblo* de Leónidas Barletta representaba un intento de llenar este vacío sin darle crédito a las exigencias elitistas de *Martin Fierro* (Ordaz 1957: 207). Barletta consiguió establecer un teatro relativamente exitoso. En 1937 logró mudarse al viejo *Teatro Corrientes* y por un momento el intento de hacer accesible un teatro moderadamente vanguardista a un público más amplio pareció coronado de éxito. Sin embargo, la distancia, más o menos deliberada, frente al teatro comercial y por lo tanto frente a la gran mayoría del público resultó insuperable. Arlt lo tuvo que experimentar en un breve y decepcionante interludio de 1936, cuando su pieza *El escritor y sus fantasmas* fue puesta en escena en el *Teatro argentino*. “Cuando más fielmente trata el autor independiente de expresar su realidad teatral”, anotó Arlt en 1941, “más lejos se sitúa del teatro comercial” (Ordaz 1957: 234). ¿Pero cómo se compagina esta renuncia a un público más amplio con las burlas sobre el carácter anacrónico de la *Sociedad argentina de escritores*? Cuando en 1929 esta sociedad estableció su secretaría en un museo, Arlt comentó maliciosamente que era el lugar adecuado para escritores como Borges que escribían exclusivamente para el uso propio (Arlt 1995: 160-162). Fue precisamente en contra de esta estética alejada del público y de la vida actual que Arlt esbozó su famoso programa de una producción literaria rápida, irrespetuosa y con la eficiencia brutal de un “cross’ a la mandíbula” (Arlt 1978: 190). ¿Sería cierto, entonces, que al moverse hacia el teatro Arlt adoptó el programa estético elitista que había rechazado como novelista? Y si no,

¿cómo se explica la fascinación por un medio que no llegaba a un público más amplio?

Quizás la respuesta a esta pregunta se encuentre en el gesto del teatro, así quisiera denominarlo, tomando libremente el término de la ensayística fenomenológica de Vilém Flusser. ¿Cuál es el modo específico del teatro de trabajar y producir realidades? ¿Y qué está —en el sentido más literal de la palabra— en juego? ¿Cuál es, finalmente, la relación entre este gesto del teatro y la obsesión de Roberto Arlt por la invención y el experimento?

### El cine y la “época del hombre sombra”

El gesto del teatro no existe fuera del tiempo y del espacio. Y en 1930 el teatro se situaba no sólo frente a la literatura sino sobre todo en una tensión competitiva con el cine, un nuevo medio que parecía armado de una potencia avasalladora. El cine suscitaba temores y esperanzas que superaban largamente la eficiencia real de la innovación técnica. Según críticos de clase media, era un narcótico que amenazaba la estabilidad del orden moral. Los artistas y literatos europeos en cambio lo veían como un medio que facilitaba la reconstitución de una visión animista del mundo, como una promesa de redención de la racionalidad de la letra. En los Estados Unidos, por su lado, el nuevo idioma era festejado como el principio de una nueva época en la que la confusión babélica de la humanidad iba a ser superada bajo el imperio benevolente de una *Pax americana made in Hollywood*. En este contexto no puede sorprender que Roberto Arlt no dejara lugar a dudas en cuanto a la importancia que le daba al nuevo medio. Ya en 1930 Arlt había llegado a la conclusión de que el cine contribuía a la formación de una nueva psicología que ponía en tela de juicio los valores morales tradicionales. El cine alcanzaba a un público de personas que jamás hubieran recurrido a un libro impreso y creaba deseos que destruían códigos familiares y sociales hipócritas.<sup>4</sup>

Pero esta eficiencia mental y psicológica mostraba, a la vez, el carácter alienante del nuevo medio que permitía la reproducibilidad técnica de la “imaginación plebeya” (Arlt 1968: I, 87) sin exigir un esfuerzo intelectual o imaginario por parte del espectador. En una serie de notas irónicas Arlt se deleitó en describir las consecuencias de este consumo pasivo de un

---

<sup>4</sup> “El cine está realizando una tarea revolucionaria en estos pueblos atrasados, donde un comerciante en libros se moriría de hambre. Por otra parte hay poco dinero para comprar libros, y la lectura requiere una imaginación cultivada, innecesaria ante el espectáculo cinematográfico” (Arlt 1997: 109).



mundo ideal, de los “negocios de imaginación” (Arlt 1968: I, 58). Ahí está la mujer que gracias a un consumo excesivo de películas de amor se da cuenta de la “monotonía de la vida matrimonial” (Arlt 1997: 80) y engaña al marido. “He conocido muchas señoras casadas muy tranquilas”, le hace decir a una lectora posiblemente ficticia de sus notas, “que al cabo de un año de ir al cine, lo miraban al esposo, como diciéndole: ‘Ramón Navarro fumaba con más elegancia que vos’” (Arlt 1997: 82). El mundo ficticio de la pantalla, que los desempleados consumen como un narcótico, se extiende a las instituciones relacionadas con el nuevo medio y fomenta sueños de ascenso social y económico. Están las madres que ven a sus hijas como futuras estrellas del cine, las academias dudosas que prometen una formación eficiente a los que quieren hacer fortuna como guionistas y directores, y el mismo Arlt se convierte en objeto de una farsa destinada a buscar apoyo económico para un proyecto de película fraudulento (Arlt 1997: 56, 62, 68). Entonces, el cine muestra el carácter ficticio de los valores sociales al cual se ven sometidas las figuras arltianas. Más aún, el cine muestra el modo de producción de estas ficciones sociales. No asombra, por lo tanto, que este modo de producción cinematográfico se convierta en *Los siete locos* en cifra de la falsificación historiográfica. “Los sucesos humanos”, dice Barsut, “no se pueden arreglar con frases. No son como las películas, que un técnico revisa y deja de ellas lo que está estrictamente bien. Yo soy un hombre de carne y huesos. Con necesidades y principios. Mi drama le estoy hablando de mi drama” (Arlt 1978: 365). Sin embargo, el drama de Barsut demuestra todo lo contrario. En el ambiente apocalíptico de la gran ciudad gobernada por el imperio de los medios de comunicación, las historias de los hombres se someten al mismo tratamiento que las películas. Son materia prima para un montaje oportuno. Mientras Erdosain se convierte —inocentemente— en asesino, Barsut es contratado por una empresa cinematográfica para rodar el “drama de Temperley”.

Es significativo que el drama del “hombre de carne y hueso” sea desplazado por “la lógica de la película”. El cine encarna todas las tendencias alienantes de la modernidad. Esto es corroborado por la fugacidad de los valores que crea. Una estrella festejada, como Rodolfo Valentino, puede de un instante al otro pasar al olvido completo (Arlt 1997: 118). Esta producción constante de ficciones fugaces, carácter de la modernidad representada emblemáticamente por la máquina productora de sueños Hollywood, convierte al hombre en “una sombra de hombre, a la manera del cinematógrafo” (Arlt 1978: 55). El cinematógrafo sería, entonces, el medio de “la época del hombre sombra”, mencionado por Arlt

en sus novelas, obras de teatro y cartas de amor.<sup>5</sup> “El hombre de carne y hueso”, se dice en *El escritor y sus fantasmas*, “es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared” (Arlt 1968: I, 128). Sin embargo, y paradójicamente, son estas sombras en la pared las que pueden hacer visible al hombre en su totalidad. El arte mímico de Emil Jannings, por ejemplo, trasciende los límites de la pantalla superficial y hace visibles las pasiones y locuras humanas en todos sus matices (Arlt 1997: 54). Así, según Arlt, Jannings se convierte en el Dostoievski de la pantalla, y Charlie Chaplin, por su parte, renueva el arte de Shakespeare, logra conmocionar a los hombres de todas las edades, clases y países del mundo. Resulta que el medio que produce y representa la alienación de la época hace visible a la vez al “hombre de carne y hueso”. Entonces, ¿cómo se sitúa el teatro frente a esta paradoja?

### El gesto del teatro

En primer lugar, a Roberto Arlt no le queda ninguna duda de que el teatro ha perdido una de sus funciones sociales básicas. “El cine ha suplantado al teatro en su función de Escuela Práctica de Vida” (Arlt 1997: 20). No se trata, por cierto, de una observación muy original. Ya en 1926, para dar sólo un ejemplo, se podía leer en *Martín Fierro* que “el cine representa ante todo el advenimiento de un arte mecánico que substituye lentamente al teatro, así como el fonógrafo y la radio acabarán un día con la música” (Hurtado 1995: 267). En Europa la fuerza aparentemente avasalladora del cine llevó a una redefinición del teatro poniéndose el acento ya no en el drama sino en la puesta en escena. El momento irrepetible y fugaz de la puesta en escena y la presencia corporal del actor sobre las tablas se convirtieron en los rasgos definitorios que delimitaban el teatro y que lo distinguían tanto de la película cinematográfica como de la palabra impresa (Fuchs 1909). Ellos prometían ser a la vez un antídoto contra el imperio de la razón instrumental representado por la escritura y contra el carácter alienante de la modernidad representado por el cine.

---

<sup>5</sup> Véase este pasaje de las cartas de amor recopiladas por Larra: “Nos sentimos fantasmas porque la verdad es que al no cumplir con nuestro destino natural sobre la tierra, nuestra presencia sobre la misma no se explica. [...] Pregunta: ¿No estaremos en una etapa de evolución animal, que en el futuro, hombres más evolucionados definirán como la Edad de los Hombres-Sombras? Hombres que cargan su sexo como un castigo, porque no encuentran correspondencia ni ellos están capacitados para obtenerla. Edad de angustia, de atonía, de estupor; la sombra va a la oficina, la sombra come, la sombra duerme, la sombra mira triste a la otra sombra, va, viene [...]” (Larra 1986: 140).

Entonces, la teatralidad por un lado se definía en términos específicos del medio. Pero en una segunda línea de interpretación aparecía un modelo distinto que había sido desarrollado por Evreinov. Recurriendo a una noción más amplia del teatro, proveniente de los siglos XVI y XVII, la noción de teatralidad era definida en términos de momentos y procesos sociales de marcadas características espectaculares: juicios, ejecuciones u otro tipo de puestas en escena públicas. El gesto del teatro remitía, por lo tanto, a la presencia real y aurática del cuerpo en el escenario y al carácter teatral de la sociedad en general que convertía al teatro en medio predestinado para la representación de procesos sociales (Fischer-Lichte 1992; Pearson 1987). En el cruce de estos dos momentos residía la fascinación que el teatro ejerció sobre Roberto Arlt. Ella se explica, por una parte, por la dramática de Pirandello que retomaba la temática del teatro en el teatro —y cuya influencia en la Argentina de los años veinte es considerable (Troiano 1974; Pelletieri 1997)—, por otra, por la fascinación de ver las figuras de sus propias novelas transformadas en seres de carne y hueso en las tablas del teatro del pueblo.

Como medio, el teatro parece realizar lo que los protagonistas de Arlt andan buscando: presencia, ya que las piezas de Arlt así como sus novelas ponen en tela de juicio el problema de la autenticidad. Ella se encuentra más allá de la esfera de las ficciones sociales, más allá del valor de cambio que rige todas las relaciones sociales y que tiene su representación material en el dinero. Así la “prueba de amor” requiere, en la obra de título homónimo, el incendio de una bañadera llena de billetes en presencia de la novia, porque sólo así se puede comprobar que el amor de ella es verdadero y está libre de intereses económicos. La novia pasa la prueba, pero el novio fracasa. Cuando éste le declara que por tratarse de un mero examen él no quemó su fortuna sino un montón de billetes falsos, ella da por terminada la relación, ya que él mismo no ha logrado sustraerse a la ficción social del dinero. El novio no se ha dado cuenta que dinero siempre es moneda falsa.<sup>6</sup> “Ha terminado la comedia, Güinter. Sos un hombre..., un hombre como todos...” (Arlt 1968: I, 40).

Como el dinero la sexualidad opera también como valor de cambio. Así una de las razones inmediatas por las que el escritor asesina a su esposa en *El fabricante de fantasmas* es el rechazo sexual por parte de ella. Ella se niega a tener relaciones sexuales con él hasta que no haya conseguido un empleo regular y le pueda devolver los favores recibidos en

---

<sup>6</sup> Para el tema de la moneda falsa en Arlt véase el ensayo de Josefina Ludmer (Ludmer 2000).

términos económicos y de reconocimiento social. El valor de cambio es ubicuo. Aun cuando el dinero es lo que sobra, los sueños que permite realizar se caracterizan por una alienación extrema, ya que se trata en ellos de fragmentos de un imaginario colectivo perfectamente reproducible. Y ese mundo de la “imaginación plebeya” también está sometido al valor de cambio. Así cuando Rocambole le devuelve los 300 millones de la herencia extraviada a la sirvienta le pide un recibo. “Ésta es una operación comercial. Yo le entrego a usted trescientos millones y usted me firma recibo. No salgamos después con que yo no le he entregado...” (Arlt 1968: I, 70). El héroe necesita pruebas palpables de su virtud que constituye su capital simbólico acumulado a través de los cuarenta volúmenes de novela que él protagoniza. Las buenas acciones del héroe son la mercancía, ellas le dan su fama literaria.<sup>7</sup>

En última instancia la literatura misma muestra también este carácter fantasmal e inauténtico de las ficciones sociales. Según Arlt, la crítica teatral nunca refleja la opinión del crítico (Arlt 1995: 169-170). Y cuando se habla de literatura nacional es poco menos que obligatorio recurrir a una panegírica de lugares comunes (Arlt: 1991: 2, 245-246). Esto explica la preferencia que Arlt tiene por la “sinceridad brutal”, uno de los elementos claves de su propio discurso. También explica en parte su afán de eliminar la diferencia entre producción y recepción de sus escritos. En una nota al final de *Los lanzallamas* Arlt menciona con cierto orgullo que los últimos capítulos fueron escritos cuando los primeros pliegos ya habían salido de la prensa (Arlt 1978: 394). Parece que se trataba de concentrar producción, difusión y recepción en un solo momento. Este intento de eliminar todo tipo de mediación caracteriza también el intento de establecer un diálogo —aunque sea ficticio— con los lectores de las *Aguafuertes*. Entonces, ¿no sería tentador interpretar la dedicación creciente al teatro como una fuga de la literatura? ¿Como un intento de captar la literatura en un momento de presencia absoluta? Ya que sólo en el teatro el autor se enfrenta a sus figuras convertidas en seres reales, porque sólo en el teatro él puede presenciar la recepción de su obra en vivo; sólo ahí se convierten los “fantasmas del escritor” en “hombres de carne y hueso”. Llama la atención que Arlt haya tematizado este proceso de transubstanciación teatral: sea que la sirvienta en *Trescientos millones* se en-

<sup>7</sup> “Usted no va a comparar la despreciable e innoble cantidad de trescientos millones con cuarenta tomos. Trescientos millones los tiene cualquier salchichero enriquecido, cualquier tendero de Nueva York, cualquier analfabeto australiano... pero cuarenta tomos..., no me indigne señorita” (Arlt 1968: I, 70). Véase Ricardo Piglia (1973).

frenta a las figuras de su propia imaginación, sea que el escritor de *El fabricante de fantasmas* es perseguido por las figuras de sus piezas. En última instancia, lo que Arlt reproduce ahí es la experiencia inicial de su carrera como escritor dramático, cuando Leónidas Barletta lo llevó a ver a Erdo-sain en el *Teatro del Pueblo*.

El medio es el mensaje, podría pensarse. Por lo menos en el nivel del arte, el teatro realiza lo que las figuras de Arlt buscan: crea un espacio de presencia. Pero el teatro no puede sustraerse a la ley de la ambivalencia que impera en el universo de Arlt. Así como el cine —el medio alienado por excelencia— crea momentos únicos de presencia, así también el teatro muestra la rigidez absurda del reparto de papeles dentro de la comedia social. Para ponerla de manifiesto Arlt recurre a la técnica pirandelliana del teatro dentro del teatro. Una y otra vez las figuras de sus piezas entran en conflicto con la imagen estereotipada de sus papeles. Así la Susana de *Saverio el cruel* se queja del pastor que aparece en la escena sin la tradicional flauta de Pan (Arlt 1968: II, 46), y la sirvienta de *Trescientos millones* discute con el galán de sus sueños, que se ha materializado en la escena, sobre cómo ha de representar su papel de amante (Arlt 1968: I, 75). *Saverio el cruel* pone explícitamente de manifiesto cómo estos mundos ficticios de la comedia social se han petrificado hasta el punto de convertir la comedia en tragedia. Unos jóvenes aburridos de clase media alta deciden pasarse el tiempo tomándole el pelo a Saverio, un mantequero supuestamente ingenuo. Le hacen creer que Susana, una hermana de ellos, está loca y que para curarla habría que seguirle su juego representando una comedia en la que a Saverio le corresponde la parte del dictador cruel perseguidor de Susana. De menor importancia es que al final de la pieza Susana resulta estar loca de verdad. El centro de la obra muestra la identificación creciente de Saverio con el papel que ha asumido. De un general de opereta con espada y uniforme se convierte poco a poco en un dictador moderno a lo Hitler y Mussolini que considera la compra de armas en cantidades mayores y que compone sus discursos a base de lugares comunes de la propaganda fascista y nazi. Del mismo modo que Saverio, que en un primer instante no es más que un títere, así también la puesta en escena, proyectada inicialmente como mera “burla brutal” (Arlt 1968: II, 42), cobra una dinámica propia aparentemente incontrolable. Cuando Saverio descubre la guillotina a los participantes de la comedia social, la “fábrica de mentiras” (Arlt 1968: II, 40) amenaza convertirse en realidad. Las alusiones a Hitler y Mussolini son explícitas; la profe-

sión de Saverio remite, por lo demás, a uno de los lugares comunes de la propaganda nazi, la frase “Butter zu Kanonen”.<sup>8</sup> “Se toma el poder por quince días y se queda uno veinte años” (Arlt 1968: II, 60), esta afirmación de Saverio explica el mecanismo de la dictadura que una vez establecida no puede ser abolida.

Pero la constelación alegórica de esta pieza también remite a la Argentina contemporánea. Esto lo señala la fecha del estreno, el 6 de septiembre de 1936, en que se cumplen exactamente seis años del golpe de Uriburu. Pero Saverio no es sólo representación abstracta del dictador moderno, también encarna la figura del inmigrante italiano tal como fue representada en el grotesco criollo de los años veinte (Golluscio de Montoya 1998). Y es este papel el que se le adjudica en la farsa puesta en escena para diversión de los jóvenes aburridos de clase media alta; sólo que en este caso el inmigrante prototípico le da una vuelta inesperada a la comedia. De esta manera el reparto de papeles y la consiguiente estratificación social, petrificada en obras literarias y teatrales, son cuestionadas en función de posibles consecuencias políticas. Retomando la hipótesis de que el teatro de Arlt se sitúa en el cruce de la presencia corporal y auténtica del actor en la escena, por una parte, y de la posibilidad de representar la comedia social, por otra, podríamos concluir que el gesto del teatro en Arlt descansa en la capacidad propia de la escena de facilitar la experiencia inmediata y auténtica de procesos sociales alienantes. Pero ¿qué tiene que ver esto con los experimentos a los que Arlt se dedicaba?

### El bricoleur

Las piezas de Arlt son quizás, aún más que sus novelas, combinaciones de materiales muy heterogéneos. Es entre otras causas por esto que recurre a la variante del grotesco criollo. El grotesco le permite la combinación de lo dispar. Sólo en este género puede aparecer un mantequero que sueña convertirse en dictador moderno contemplando una guillotina en su pieza de hotel. De citas y fragmentos, que Arlt somete a un proceso de *bricolage* de lo más irrespetuoso, él construye un muestrario de las deformaciones sociales. Y en las rupturas entre los elementos dispares hace emerger la hipocresía y la teatralidad de la realidad social. Es esta dedicación al *bricolage* la que remite el escritor dramático al inventor.

---

<sup>8</sup> Sobre los contextos nacionales e internacionales de la obra véase el trabajo excelente de Eva Golluscio de Montoya (Golluscio de Montoya 1998).

En los años treinta la figura del inventor no es menos anacrónica que la del escritor de teatro. Así como el teatro contrapone el hombre de carne y hueso a la sombra mecánicamente reproducible del cine, la figura del inventor perpetúa la idea de un hombre que controla toda la maquinaria de la modernidad. Se trata, pues, de una visión completamente anacrónica. Lo demuestra el ejemplo del mismo Edison. A partir de los años noventa del siglo XIX el “Wizard de Menlo Park” —cómo se lo llamaba después de la invención del fonógrafo— figuraba sobre todo como proyección imaginaria del *self-made-man*, ese fantasma colectivo que servía para definir la nación norteamericana en la era de Theodore Roosevelt. Sin embargo, las innovaciones técnicas de Edison no se debían a la fuerza creadora de un individuo prometeico, sino que eran el resultado de una verdadera industrialización del pensamiento por parte suya. Las innovaciones técnicas reales de Edison fueron, a partir del 1900, mínimas en relación a la fuerza creadora que se le adjudicaba.

La figura del inventor que cambia el mundo trabajando en su laboratorio formaba parte del imaginario colectivo del Buenos Aires de los años veinte y treinta, y ella repercute en la obra de Roberto Arlt. En su elaboración de la figura del inventor Arlt también pone, sin embargo, de relieve un aspecto completamente distinto y que tiene poco que ver con la idea del inventor prometeico. En su aguafuerte sobre el “paraíso de inventores” (cf. en Sarlo 1992: 92), que es nada menos que un depósito de chatarra, cobra forma la figura tragicómica del inventor que carece de medios para hacer realizar sus inventos por profesionales y especialistas y que trata de concretizarlos con lo que encuentra entre los desechos de la gran ciudad. Practica el *bricolage* en el sentido de Lévi-Strauss, es decir, trabaja no a partir de materias primas sino en base a la recolección de residuos y desechos de la producción cultural (Lévi-Strauss 1968: 32). No es casual que este modo de *bricolage* esté tan presente en la cultura de la época. Él señala que los hombres se ven frente a una multitud creciente de cosas que sacadas de su contexto original cobran un aspecto extraño e indomable, por no decir salvaje. De estos fragmentos enigmáticos y jero-glíficos, como diría Benjamin, de una modernidad apocalíptica, el *bricoleur* construye mecanismos aparentemente funcionales, pequeños mundos acogedores que representan el sueño de una cultura hecha a la medida del ser humano que la habita: el ejemplo más perfecto de este modo de bricolaje utópico se encuentra en la película *The Navigator*, en la que Buster Keaton, al encontrarse solo en un trasatlántico en medio del océano, se ve forzado a apropiarse del monstruo indomable de acero, sinónimo de la modernidad tecnológica, de un modo muy particular y personal,

convirtiendo las calderas en camas y construyéndose mecanismos tan complicados como geniales para prepararse el desayuno.

Los experimentos de Arlt son de este tipo de *bricolage* y no pueden desmentir su parentesco con la lucha contra los objetos que cobran vida propia, característica de las películas de *slapstick* de la época. El intento de encontrar un procedimiento para impedir las mallas corridas es un proyecto quijotesco que equivale, en un plano simbólico, a la lucha contra las tendencias autodestructivas de la modernidad industrial.

Quizás esto nos permita ver la obra dramática de Roberto Arlt como complemento del *bricolage* que practica en su función de inventor. No en el sentido de una relación vaga entre alquimia y teatro, investigación científica y experimento artístico, sino en el sentido de un gesto específico de *bricolage*. El autor dramático Arlt muestra en las rupturas de sus montajes el lado oscuro de la modernidad, esos aspectos que el inventor trata de cubrir con una capa transparente de goma,<sup>9</sup> —para salvar lo que a pesar de todo representa la belleza de la vida moderna. Esa transparencia erótica que sólo a través de una media industrial puede invadir las calles de las grandes ciudades.

---

<sup>9</sup> La supuesta transparencia de su capa de goma fue un motivo de orgullo especial para Arlt (cf. en Larra 1986: 125).



## Bibliografía

- ARLT, Roberto (1968): *Teatro completo*, 2 tomos, Buenos Aires: Schapire.
- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho].
- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra completa*, 3 tomos, Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur.)
- ARLT, Roberto (1995): *Aguafuertes porteñas*, Introducción: Rita Gnutzmann, Buenos Aires: Corregidor.
- ARLT, Roberto (1997): *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg.
- Castagnino, Raúl H. (1964): *El teatro de Roberto Arlt*, La Plata: Universidad Nacional.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1995): "Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies", en: *Theatre Research International* (London) 20, 85-89.
- FOSTER, David William (1986): *The Argentine Teatro Independiente*, York (South Carolina): Spanish Literature Publishing Company.
- FUCHS, Georg (1909): *Die Revolution des Theaters*, München / Leipzig: Georg Müller.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva (1998): "Procedimientos citacionales en una farsa argentina de los años 30 (*Saverio el cruel* de Roberto Arlt)", en: Osvaldo Pelletieri (ed.), *El teatro y los días. Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires: Galerna: 235-243.
- HURTADO, Leopoldo (1995) [1926]: "Celuloide", en: *Martín Fierro* (Buenos Aires) 35: 267.
- LARRA, Raúl (1986): *Roberto Arlt. El torturado*, Buenos Aires: Futuro.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968) [1962]: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LUDMER, Josefina (2000): "Wahre Geschichten und Judengeschichten", en: Nana Badenberg / Florian Nelle / Ellen Spielmann (eds.): *Exzentrische Räume*, Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz: 187-196.
- ORDAZ, Luis (1957): *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Leviatan.
- PEARSON, Tony (1987): "Evreinov and Pirandello: Twin Apostles of Theatricality", en: *Theatre Research International* (London) 12(2): 147-167.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1990): "El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt", en: Osvaldo Pelletieri (ed.): *Cien años de teatro argentino. Del Moreira al Teatro Abierto*, Buenos Aires: Galerna, 123-127.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1997) (ed.): *Pirandello y el teatro argentino (1920-1997)*, Buenos Aires: Galerna.
- PIANTANIDA, Sandro (1995) [1925]: "Para un teatro de arte en Buenos Aires", en: *Martín Fierro* 17, Buenos Aires: 111.
- PIGLIA, Ricardo (1973): "Roberto Arlt: Una crítica de la economía literaria", en: *Los Libros* (Buenos Aires) 29: 22-27.
- PRIETO, Adolfo (1978): "Roberto Arlt. *Los siete locos. Los lanzallamas*", en: Arlt (1978): IX-XXXIII.

RUSSI, David P. (1990): "Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle toward Public's Awareness of an Art Form", en: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas) 24(1): 65-75.

SARLO, Beatriz (1992): *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva visión.

TROIANO, James J. (1974): "Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt", en: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas) 1: 37-44.

Walter Bruno Berg

## Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?

“De igual modo que la alquimia es, mediante sus símbolos, como el Doble espiritual de una operación que no tiene eficacia más que en el plano de la materia real, el teatro debe también ser considerado como el Doble, no de esa realidad cotidiana y directa, de la que ha ido reduciéndose poco a poco a no representar más que la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y típica en la que los principios, como los delfines tras de asomar la cabeza, se apresuran a hundirse de nuevo en la obscuridad de las aguas” (Artaud, “El teatro alquímico”, 1932).

### 1. Arlt innovador

Roberto Arlt pasa por un innovador de primera fila, tanto en el terreno de la novela como en el del teatro. Es conocida la famosa autoafirmación en el prólogo de *Los lanzallamas* de 1931:

“El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y ‘que los eunucos bufen’.  
El porvenir es triunfalmente nuestro. [...] Y que el futuro diga” (Arlt 1978: 190).

La crítica ha tratado de determinar los rasgos innovadores de su arte dramático al contraponerlo al teatro popular —llamado “nacional” o “criollo”— de los saineteros, pero también al teatro de cepa tradicionalista representado en Buenos Aires, a comienzos del siglo, por la compañía de los españoles María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza (Arlt 1997: 42). Un dato decisivo es, por eso, la colaboración de Roberto Arlt, a partir de 1931, con el *Teatro del Pueblo* dirigido por el “boedista” Leónidas Barletta. De este último sería la siguiente frase: “Ir al teatro aquí, en Buenos Aires, no es una fiesta del espíritu, como cualquier ejercicio intelectual; es, cuando mucho, una fiesta de los bajos instintos” (citada por María Teresa Bordón en Arlt 1997: 42). Pues bien, es cierto que la expre-

sión “fiesta de los bajos instintos” se refiere, ante todo, a un teatro criollo venido a menos, víctima de su propio éxito, un teatro que se ha vuelto rutinario, codificado, en fin, fácil, tal como lo pintan algunos versos de uno de sus autores más destacados, Alberto Vacarezza:

“un patio de conventillo,  
un italiano encargao,  
un yoyega retobao,  
una percanta, un vivillo,  
dos malevos de cuchillo,  
un chamuyo, una pasión,  
choque, celos, discusión,  
desafío, puñalada,  
aspamento, disparada,  
auxilio, cana... telón.”

(Citado por Bordón en Arlt 1997: 41)

Un teatro que se reduce a esos rasgos —rasgos de estandarización y, asimismo, de comercialización<sup>1</sup>—, es a esto a lo que Barletta llama “una fiesta de los bajos instintos”. Superarlo exige la postulación de un nuevo teatro, y a esta tarea se dedicará Roberto Arlt durante diez años a partir de 1931. ¿En qué consiste este teatro *nuevo*? ¿Cuáles son sus rasgos específicos? ¿Cuál es el programa estético que este teatro está realizando? He aquí las preguntas básicas que vamos a discutir a continuación.

Digamos por de pronto que la respuesta no va a ser fácil ni homogénea. No será homogénea —en primer lugar—, porque la escritura teatral de Arlt está lejos de serlo. No cabe duda de que Arlt está “aplicando” —al igual que en su narrativa— varios esquemas estéticos al mismo tiempo. Además, desarrolla y determina —experimentalmente podríamos decir—, a través y por medio del proceso mismo de la creación, las condiciones tanto teóricas como prácticas de su escritura. No obstante estos rasgos desconcertantes, hay todo un conjunto de elementos que se repiten y que, por eso, hacen reconocible una estructura dominante. Es esta estructura la que va a ser el objeto principal del presente análisis. Ahora bien, la hipótesis que aquí se propone destaca que se trata de una estruc-

---

<sup>1</sup> “Por lo que se refiere a la creación teatral nacional, el final de la década del veinte está signado, en el área metropolitana, por las estribaciones de la parábola del grotesco, criollo y por la exasperación comercial de las manifestaciones adocenadas del género. Esta furiosa comercialización correspondía, obviamente, a la expansión acelerada del mercado teatral y dio, por lo que se refiere al nivel formal de las obras de consumo, resultados de escaso valor” (Crisafio 1984: 95).

tura que tiene rasgos en común con el *Teatro de la crueldad*, vale decir, con la dramaturgia nueva concebida en 1932 por el autor francés Antonin Artaud. Dejo en claro, eso sí, que mi intención se limita a presentar nada más que “homologías” estructurales entre las propuestas de Artaud y la dramaturgia de Arlt.<sup>2</sup>

## 2. Antonin Artaud: *Le théâtre de la cruauté*

Pese a las interpretaciones divergentes, no cabe la menor duda sobre la importancia sobresaliente del dramaturgo francés para la historia del teatro en el siglo XX. A él se debe la revisión fundamental de las relaciones entre texto (verbal) y representación (teatral), característica del teatro moderno. A él se debe, además, una nueva valorización de los mitos, no sólo para el teatro en especial, sino para la cultura en el sentido amplio de la palabra. En efecto, Artaud es uno de los críticos más vehementes de la cultura llamada “occidental” cuyos límites trata de traspasar, justamente, mediante la técnica de un *teatro de la crueldad* entendido como *teatro total*. Finalmente, Artaud también ha *vivido* y actuado (como actor) lo que ha escrito: en 1936, en búsqueda de experiencias culturales alternativas, se embarca a México; en 1937 vuelve, mentalmente trastornado; sigue viviendo hasta 1946 la vida marginal de alguien que la sociedad ha decidido considerar como un alienado.

No voy a entrar en el laberinto de las controversias que ha despertado la interpretación de la obra de Artaud. Con razón Helga Finter, al referirse al “teatro de la crueldad”, habla de una *utopía* (véase Finter 1990: 113-114). En efecto, se trata de una utopía, primero porque el mismo Artaud, debido a su enfermedad, tuvo sólo escasamente la oportunidad de concretizar escénicamente su concepción de un nuevo teatro. La verdadera razón del status utópico del modelo es, empero, inherente a la concepción misma del “teatro de la crueldad”. Consiste en la pretensión de traspasar, efectivamente, los límites de la “representación”, o sea, los lí-

---

<sup>2</sup> Las acertadas sugerencias de los autores de la *Enciclopedia de la literatura Argentina* concernientes a la modernidad del teatro de Roberto Arlt van en la misma línea: “En momentos en que el realismo y el naturalismo eran aún constantes del teatro nacional, en el tiempo en que llegaba de Europa el teatro psicológico, Arlt intuye, a partir del expresionismo, el teatro como ceremonia, como acto poético, como exasperada metáfora de la realidad. Se acerca al ‘teatro de la crueldad’, incluye el absurdo, valoriza la expresión corporal tanto como el texto. En esto también se muestra como precursor, como un hombre vitalmente integrado en las vicisitudes de su época, capaz de registrar los cambios que se operaban en el mundo y, desde luego, también en la estética” (Orgambide / Yahni 1970: 51).

mites de la *ficción* escénica, para transformarla en una experiencia de vida *real*. Es en ese paso de la ficción a la realidad —sus diferentes variantes, sobresaltos y asombros— en lo que consiste la verdadera “crueldad” de ese teatro. Su fin no consiste, pues, en la *representación* escénica de la crueldad (en tanto que fenómeno semiótico-social),<sup>3</sup> sino en la provocación y producción de *sensaciones auténticas* de “crueldad” en el espectador.<sup>4</sup>

### 3. Artaud y Arlt

Antes de continuar es necesario abrir un pequeño paréntesis y preguntarse si, aparte de meras homologías estructurales, existe una influencia directa entre los dos escritores. Es cierto que en el momento en que se escribieron las dos piezas que vamos a comentar a continuación —*Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*—, es decir, en 1936, Antonin Artaud sí era conocido en Buenos Aires. En 1932 había publicado un ensayo en la revista *Sur* con el título “El teatro alquímico”.<sup>5</sup> Un párrafo del mismo se cita como epígrafe de este trabajo. Es de suponer, pues, que Arlt conoció el texto. Al compararse un pasaje de *El fabricante de fantasmas* con el comienzo del artículo de Artaud, la hipótesis, en efecto, casi se transforma en certeza. Veamos por de pronto el texto del dramaturgo francés:

---

<sup>3</sup> El análisis de *Saverio el cruel* de Gerardo Luzuriaga se queda, en efecto, a este nivel: “Podría argüirse que el mantequero hace efectiva su capacidad de crueldad solamente cuando vive la máscara de otro nivel social, el que dispone de los medios y oportunidades: la clase alta. Es fácil imaginar, no obstante, a Saverio viviendo la máscara de un torturador mal remunerado, si tal hubiera sido el rol ofrecido por los jóvenes estancieros. Porque con lo que se identifica Saverio es con la máscara de la crueldad. Arlt nos dice entonces que la crueldad es esencial a la condición humana. Esta visión, por lo demás, se compagina con la de casi toda la obra arltiana, tanto dramática como novelística. El dramaturgo no se limita en *Saverio el cruel* a revelar el rostro cruel del ser humano, sino que también denuncia dos encarnaciones específicas de la crueldad, a saber, el despotismo y el armamentismo” (Luzuriaga 1978: 99). Véase también el estudio de Laura Rosana Scarano (1988: 200) donde se critica la tesis de Luzuriaga.

<sup>4</sup> Según Pavis (1980: 412) el concepto de “*théâtre de la cruauté*” se refiere a “un objet de représentation faisant subir au spectateur un traitement émotif de choc, de façon à le libérer de l’emprise de la pensée discursive et logique pour retrouver un vécu immédiat dans une nouvelle catharsis et une expérience esthétique et éthique originale”.

<sup>5</sup> En francés: “Le théâtre alchimique”. Es el poeta Jules Supervielle quien pide a Artaud el artículo para *Sur*. Una primera versión del texto Artaud se la manda a Supervielle en forma de carta. En otra carta, dirigida a Jean Paulhan, Artaud revela algunos detalles del proceso de la redacción: “Si vous voyez J. Supervielle dites-lui qu’il ne désespère pas au sujet de son article. Je suis en train de le faire, mais je le réécris sans cesse, comme pour tout ce que je fais. Il me faut du temps et des épreuves larvées innombrables avant de trouver ma forme” (Artaud 1964: 232).

“Hay entre el principio del teatro y el de la alquimia una misteriosa identidad de esencia. Obedece ello a que, como la alquimia, el teatro, cuando se le considera en su principio y subterráneamente, aparece ligado a un cierto número de bases que son las mismas para todas las artes, y que tienen por finalidad, en el terreno espiritual e imaginario, el logro de una eficacia análoga a la que permite, en el terreno físico, fabricar *realmente* oro. Pero existe, además, entre el teatro y la alquimia una semejanza más preclara y que nos lleva metafísicamente mucho más lejos: la de que el teatro y la alquimia son *artes* virtuales, por decirlo así, y que no encierran en sí mismas ni sus fines ni su realidad.

De igual modo que la alquimia es, mediante sus símbolos, como el Doble espiritual de una operación que no tiene eficacia más que en el plano de la materia real, el teatro debe también ser considerado como el Doble, no de esa realidad cotidiana y directa, de la que ha ido reduciéndose poco a poco a no representar más que la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y típica en la que los principios, como los delfines tras de asomar la cabeza, se apresuran a hundirse de nuevo en la obscuridad de las aguas” (Artaud 1932: 179).<sup>6</sup>

Según Artaud, la afinidad entre el teatro y la alquimia se sitúa en dos planos. Lo que importa en el primer plano es un rasgo común no sólo al teatro y a la alquimia, sino también a “todas las artes”, a saber, la capacidad de “fabricar *realmente* oro”. La única diferencia consiste en que se trata, en el caso de la alquimia, de oro “físico”, mientras que lo que se “fabrica” en el teatro, es oro “espiritual”. En el segundo plano, sin embargo, ya no hay sólo analogía, sino una “misteriosa identidad de esencia”. La identidad entre ambas artes estriba en que las dos son “artes virtuales”. En flagrante contradicción con la frase precedente, Artaud pretende aho-

---

<sup>6</sup> He aquí el original del texto tal como se publicó más tarde en la colección *Le théâtre et son double* en la versión de 1938: “Le Théâtre Alchimique”. Il y a entre le principe du théâtre et celui de l’alchimie une mystérieuse identité d’essence. C’est que le théâtre comme l’alchimie est, quand on le considère dans son principe et souterrainement, attaché à un certain nombre de bases, qui sont les mêmes pour tous les arts, et qui visent dans le domaine spirituel et imaginaire à une efficacité analogue à celle qui, dans le domaine physique, permet de faire *réellement* de l’or. Mais il y a encore entre le théâtre et l’alchimie une ressemblance plus haute, et qui mène métaphysiquement beaucoup plus loin. C’est que l’alchimie comme le théâtre sont des *arts* pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes. Là où l’alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d’une opération qui n’a d’efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s’est peu à peu réduit à n’être que l’inerte copie, aussi vaine qu’edulcorée, mais d’une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s’empresment de rentrer dans l’obscurité des eaux” (Artaud 1964: 71-72).

ra que el oro que fabrican los alquimistas sólo es virtual (en vez de ser “real”), de la misma manera como el oro espiritual que producen los dramaturgos no constituye una realidad “real”, sino una realidad virtual. ¿Qué se entiende aquí por “virtualidad”? Es evidente que Artaud se refiere al problema de la mimesis. Un teatro que sólo fuera “el Doble”, o sea, una “copia inerte [...] de esa realidad cotidiana y directa” a la que se refiere el realismo, equivaldría a esa ciencia mentirosa y engañadora que pretende “fabricar *realmente* oro”, es decir, una *falsa* alquimia. Pero “todos los alquimistas verdaderos saben que el símbolo alquímico es un miraje [sic] de igual manera que el teatro es un miraje”<sup>7</sup> (Artaud 1932: 180). Este miraje, o sea, este “plano puramente supuesto e ilusorio en el que evolucionan” tanto “los personajes, los objetos y las imágenes” del teatro como “los símbolos de la alquimia” resulta ser, para el hombre, una “realidad peligrosa”, subterránea, “inhumana”.

“Apenas si en esa realidad [en esa realidad *de fantasmas*, podemos añadir] queda todavía la cabeza del hombre, y algo así como una cabeza absolutamente descarnada, maleable y orgánica, que conservara exactamente la materia formal indispensable para que los principios pudieran desarrollar en ella sus consecuencias en términos sensibles y acabados” (Artaud 1932: 180).<sup>8</sup>

Pasemos ahora a Arlt. Al suponerse que el dramaturgo bonaerense conocía el texto de Artaud, resulta imposible que no haya sido impresionado por la lectura. Sin lugar a dudas el texto le habría parecido un manifiesto de lo que él mismo estaba desarrollando intuitivamente, desde hacía poco, en el ámbito del teatro llamado “independiente” (véase Crisafio 1984). Desde ese ángulo, *El fabricante de fantasmas*, escrito en 1936, no es sino la culminación de un largo proceso de recepción que, sin embargo, no tiene nada de imitativo sino que se presenta como una verdadera *transposición*.<sup>9</sup> Escuchemos, al respecto, el monólogo del dramaturgo ficcional Pedro en *El fabricante de fantasmas* al dirigirse a los “fantasmas” de

<sup>7</sup> “Tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage” (Artaud 1964: 73).

<sup>8</sup> “Et c’est à peine si de l’homme il pourrait encore rester la tête, et une sorte de tête absolument dénudée, malléable et organique, où il demeurerait juste assez de matière formelle pour que les principes y puissent déployer leurs conséquences d’une manière sensible et achevée” (Artaud 1964: 72).

<sup>9</sup> Me refiero al concepto tal como se lo explica en el interesantísimo ensayo de Oscar Steimberg *Semiótica de los medios masivos* (véase Steimberg 1998).



Martina y del Sustituto (acto primero, escena VI). Ya no nos sorprende que Pedro haga también referencia a la metáfora de la alquimia:

“Fantasmas modelados por mi mente, escúchenme: Necesito que expresen un amor ardiente e inverosímil, con palabras que jamás seres humanos utilizan en la comunicación de sus deseos. Yo no creo en la eficacia de esos ramilletes de doradas mentiras, pero la gente que acude a los teatros va en busca de lo que no existe en sus vidas. Podría decirse que las mentiras son para ellos las puertas de oro que se abren a un país encantado. Nosotros, autores, no nos podemos formar ni la más remota idea acerca de la arbitraria estructura de aquellos países de ensueño, en los que se mueve la imaginación del público. Como los alquimistas, jugamos con fuerzas naturales cuyos efectos parecen mágicos, pues unas veces la muchedumbre aplaude y otras bosteza” (Arlt 1991, III: 341).

No queremos anticipar nuestro propio análisis. Por eso, nos contentaremos con unos breves comentarios. Digamos por de pronto que no estamos de acuerdo con la interpretación de David P. Russi (1990: 73), según la cual “Pedro is for Arlt precisely the paradigm that shows us how *not* to make theatre, because he does not respect his public [...]”. Sin ser exactamente el portavoz de las ideas estéticas del autor, Pedro recurre a un aspecto decisivo de aquéllas, a saber, la búsqueda de una expresión teatral nueva, opuesta al mimetismo tradicional que se denuncia aquí —igual que en la estética de Brecht y de Artaud— como *ilusionismo*. El teatro verosímil equivale, pues, a las “*doradas mentiras*” que la gente busca en el teatro para escaparse del trajín de la vida ordinaria. En la medida en que los autores se someten a esa demanda del público, o sea, que aceptan ese rol de fabricantes de mentiras, ellos se comportan como alquimistas mentirosos, pues abren al público “las puertas de *oro* [...] a un país encantado.” Ahora bien, parece que Arlt —a la par que Artaud— intenta revalorizar el concepto de alquimia. No cabe duda de que para Arlt también, el dramaturgo —real o ficcional, no importa demasiado— es un “alquimista”. En este sentido es también un *fabricante de fantasmas*. A diferencia de Artaud, sin embargo, Arlt no parece suponer una “identidad de esencia” entre ambos: “Como los alquimistas, jugamos con fuerzas naturales cuyos efectos parecen mágicos, pues unas veces la muchedumbre aplaude y otras bosteza.” La fórmula —aunque su carácter de paráfrasis del texto de Artaud me parece evidente— también puede leerse como un intento de desmitificación de este último: mientras en Artaud, la “magia” del alquimista-dramaturgo se refiere a los estratos oscuros, “inhumanos”, apenas admitidos, que constituyen la esencia de la realidad “humana” y social, en Arlt el concepto de magia sólo parece referirse al carácter arbi-

trario del éxito que las obras teatrales suelen obtener ante las reacciones fundamentalmente imprevisibles y caprichosas del estimado público.

#### 4. *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*

Veamos ahora las piezas mismas. Vamos a ocuparnos principalmente de dos obras de Arlt: *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*, escritas y puestas en escena en el año 1936, inmediatamente después del regreso del autor de su estancia como corresponsal periodístico en España. Puesto que el teatro de Arlt es poco conocido, me permito hacer previamente un resumen más bien detallado de las piezas. Al mismo tiempo, sin embargo, los resúmenes me sirven ya también para el análisis.

Ambas obras llevan una indicación genérica. *Saverio el cruel* es designada como “comedia dramática”; *El fabricante de fantasmas* simplemente como “drama”. Al modo clásico, ambas obras se dividen en tres actos. *El fabricante*, que es la pieza más larga, se divide además en “seis cuadros”. Los actos en el primer caso y los cuadros en el segundo son subdivididos, a su vez, en “escenas”. Echemos, por de pronto, una breve mirada al contenido.

Para caracterizar el contenido de *Saverio el cruel*, se puede decir que corresponde a la puesta en escena de una “farsa”: un grupo de jóvenes entre 20 y 30 años —la mayoría hermanos y hermanas de una sola familia— decide tomarle el pelo a un joven comerciante que regularmente viene a casa a vender manteca. Parece que Saverio —así se llama el “mantequero”— jamás en su vida ha pensado en otra cosa que en el producto que vende, la *manteca*. A ese mentecato, pues, Juan y Susana, los dos maquinadores de la intriga, deciden jugarle una mala partida. El plan es el siguiente: Susana invita a Saverio a venir a casa prometiéndole un negocio importante. Cuando viene Saverio, el resto de la familia ya está esperándolo y le comunica que la anfitriona no puede atenderlo porque ha “enloquecido”. Se cree una reina desterrada por un “coronel usurpador”. La única manera de curarla consiste en aceptar las reglas del juego, o sea, adentrarse plenamente en el mundo de la locura de Susana y cometer el “coronelicidio”, en palabras más crudas: “cortarle la cabeza al Coronel” (Arlt 1991, III: 65, 69, 86, 74 y 75 respectivamente). Quien le corte la cabeza será Juan, mientras Saverio es invitado a representar el papel del Coronel. Para convencerle de que, al hacerlo, no corre ningún riesgo, se le comunican todos los detalles de la farsa. Por ejemplo, en cuanto a la cabeza cortada, Pedro le promete procurarse una “en la morgue de algún hospital” (ibíd.: 76). En fin, Saverio se deja persuadir. En el segundo ac-

to, se puede constatar que no sólo acepta su rol, sino que aun lo asume hasta las últimas consecuencias: se hace amueblar la pieza con una guillotina. Cuando, más tarde, el tirano se encuentra con Susana, los dos se mantienen firmes en sus respectivos roles. En la última escena, sin embargo, ocurre la peripecia: Saverio el cruel, en un momento dado, se muestra insensible a las tiradas de la reina y vuelve a transformarse en Saverio el mantequero. Es que Julia, la hermana de Susana, le había informado de que todo era una “burla”. Susana, por su parte, también se sale de su papel. Se declara enamorada de Saverio. Le explica que la intriga la había tramado para acercarse a él, o sea, para “conocer al hombre capaz de vivir un gran sueño”. Incrédulo, Saverio la rechaza: “¿Qué farsa es la tuya?” (Arlt 1991, III: 100, 102 y 104 respectivamente). Sorpresivamente, Susana saca un revólver y le pega un tiro.

Veamos ahora la segunda pieza. Su título —*El fabricante de fantasmas*— alude al protagonista Pedro, que es autor de teatro. En el centro de la pieza están las relaciones conflictivas entre Pedro y Eloísa, su mujer, y Martina, una amiga. Pedro vive una profunda crisis, tanto profesional como privada. Él mismo establece una relación entre las dos esferas al preguntarle a su mujer explícitamente, si ella sigue firme en su resolución de no entregarse a él hasta que no consiga empleo (cf. Arlt 1991, III: 340). Al final del cuadro primero, Eloísa, montada en una silla para arreglar una cortina, cae de la ventana. Quien la precipita al vacío es su propio marido. La acción que sigue consiste en una permanente alteración entre diferentes planos de realidad: uno que denominamos —por falta de mejor nombre— “real”; otro que es conveniente llamar, *grosso modo*, “onírico”, y un tercero que es el “teatral”.

Se empieza con una larga escena que pertenece, evidentemente, al plano onírico: Pedro está en presencia de un personaje cáustico que se llama “Conciencia”. A continuación se pasa brevemente al plano real: Pedro se encuentra en un calabozo; está en prisión preventiva. Al parecer, el juicio que lo esperaba ha sido pronunciado en su favor porque después, a principio del acto segundo, se nos dice que Pedro está en libertad; se ha casado con Martina y acaba de escribir una obra de teatro cuyo tema no es sino su propia historia. En efecto, la pieza trata de un hombre que ha matado a su mujer. Sin embargo, estamos en el plano “real”: Martina cree en la inocencia de su marido; la representación teatral, por el contrario, pasa por “ficción”. Sigue la acción —en el plano real, se entiende— con la llegada a casa de Pedro y de Martina del juez de instrucción. Es el mismo que había formulado la acusación contra Pedro. Acaba de ver la obra. Ahora viene para felicitar al autor por el éxito de la

pieza, pero también para insinuar que sigue considerándolo como el asesino. Aunque —a diferencia de lo que ocurría al comienzo de la pieza— Pedro es ahora un autor de teatro reconocido, parece que su estado de ánimo no ha cambiado. Es un hombre profundamente infeliz. Para escaparse de sí mismo, sale de viaje durante largos meses y años. Como se desprende de una conversación entre Martina y Pedro, el Pedro “real” no tiene conciencia de culpa. Desde su perspectiva, la muerte de Eloísa fue un “espantoso accidente” (Arlt 1991, III: 365).

El segundo acto concluye con una violenta escena que se sitúa, a su vez, en el plano onírico. Pedro recibe la visita de cinco individuos tan siniestros como grotescos: un jorobado, una prostituta, una ciega, un verdugo y una coja. Se consideran, dice el jorobado, como “los legítimos frutos de su sangre” o, según el verdugo, como “hijos de sus crímenes”. Horrorizado, Pedro comienza a preguntarse si “es posible que yo sea el fabricante de estos monstruos” (Arlt 1991, III: 367 y 368). En la escena siguiente, el fantasma de la muerta Eloísa se suma a ellos y apoya, claro está, la tesis del asesinato. No cabe duda, pues, que los planos comienzan a mezclarse, irremediabilmente. Por eso, la continuación del viaje, a comienzos del acto tercero, no es una vuelta a la realidad sino al mundo de los sueños, más bien dicho, de las pesadillas: Pedro, que está en Europa participando en una fiesta de carnaval, se encuentra con una mujer atractiva. Cuando la “Desconocida” levanta el antifaz, reconoce, una vez más, a Eloísa, su primera mujer. Ella está acompañada por un personaje disfrazado de “faraón”. Lleva dos máscaras, una de “juez” y otra de “jorobado”. A consecuencia de esta potenciación de los fantasmas —por así decirlo—, el Pedro “real” cae enfermo. Es tratado, a principio del cuadro segundo, por Martina y un médico. Pero al contrario de la teoría psicoanalítica, la función de la enfermedad, en este caso, no es la de un escape, sino la de llevar al colmo la perturbación mental del protagonista: tan pronto como el médico se ha marchado, los fantasmas vuelven a aparecer e intensifican su juego cruel con el que siguen llamando su padre. Al final de la farsa, el Verdugo abre la ventana. Sobreviene una transformación total de la escena. El enfermo se encuentra en “una como titánica caverna tallada en piedra” donde tres ancianas le muestran “el cuerpo de una mujer ensangrentada” (Arlt 1991, III: 388). Después, la escena se transforma otra vez en la sala donde se encuentra la cama del enfermo. Los fantasmas, ahora, lo obligan a levantarse de la cama y abrir la ventana. Pedro “[d]a un salto hacia el vacío”. Con el grito “¡No puede ser! Martina se desvanece” (Arlt 1991: 390).

## 5. La “crueldad” del teatro de Arlt

Habíamos preguntado: ¿Cuál es el carácter innovador del teatro de Arlt? La hipótesis formulada al principio consistía en rastrear “homologías” entre las propuestas de Antonin Artaud concernientes a la utopía de un teatro de la crueldad y la dramaturgia de Arlt. ¿En qué medida, pues —al considerar los resultados de la lectura que precede—, el de Arlt es un “teatro de la crueldad” (o sea, “teatro alquímico”, lo que significa, en este caso, lo mismo)? Pues bien, los elementos de “crueldad” que nos interesan se sitúan sobre todo en dos niveles: uno temático, otro “dramático”.

### 5.1 Nivel temático

Es evidente que la crueldad en sí no existe. Sacar una muela no es un acto cruel aunque, a veces, la operación duela mucho. No es cruel porque medicinalmente es aconsejable. En cambio, llamamos crueldad a todo acto de violencia que carece de tal discurso justificativo. Hablar de crueldad supone, entonces, siempre referirse —sea afirmativa, sea negativamente— a una especie de juicio moral, vale decir, a una escala de valores. Así, para el público del siglo XVII, pese a los innumerables muertos del teatro de Calderón o de Racine, la crueldad, en el fondo, no existía, porque, aun cuando se invoca explícitamente un destino “cruel” e inescrutable, esta invocación —frecuente en los dramas de honor— forma parte del sistema. Es una manera de absolver, en última instancia, la crueldad, o sea, de integrarla sofisticadamente en este discurso que se denomina en teología “teodicea”. En cambio, Ramón del Valle-Inclán, al referirse en el “prólogo” de *Los cuernos de Don Friolera* al “honor calderoniano”, sí habla inequívocamente de “la crueldad y el dogmatismo del drama español que solamente se encuentra en la Biblia” (Valle-Inclán 1977: 75).

Vale la pena detenerse un momento en Valle-Inclán, cuya estética —la estética de los “esperpentos” creada en los años 20— también anticipa, a su manera, la utopía de un teatro de la crueldad. Pues, bien, el teatro de Calderón —para Valle-Inclán— es cruel porque el uso que hace de los conceptos que defiende —honor, patria y religión, por ejemplo— es “dogmático”, es decir, que se basa en un sistema de valores, que, para el autor de los esperpentos, es tan arbitrario como ficticio. Esta constatación, sin embargo, no es privativa del teatro calderoniano, sino que puede extenderse a la cultura en general: no hay cultura que no sea “dogmática” —y, por ende, “cruel”, porque no hay cultura que no fun-

cione sobre la base de un sistema de valores previamente aceptado.<sup>10</sup> Hay, pues, una especie de nihilismo universal que está a la base de esta nueva estética —“una estética sistemáticamente deformada” (Valle-Inclán 1978: 106)— que Don Ramón ha llamado, fanfarronamente, “es-perpéntica” (véase Berg 1988).

Es el mismo nihilismo universal que se encuentra también en el teatro de Arlt. Se trata de un nihilismo enriquecido —por así decirlo— por la teoría del inconsciente.<sup>11</sup> El campo preferido en que se mueve es el de las relaciones interpersonales. Nihilismo, en este campo, no sólo significa ausencia de normas obligatorias, sino también y, sobre todo, ausencia de verdaderas motivaciones del comportamiento de los individuos. Es en la experiencia de ese vacío en que consiste fundamentalmente el carácter “cruel” de las piezas que nos ocupan. Así, la verdadera crueldad de *Saverio el cruel* no la constituye el hecho de que la acción, efectivamente, desemboque en un homicidio, sino en la completa arbitrariedad de los motivos que están a la base de la “farsa” que la familia trama con el mantequero. Si hay motivos de sus actos —motivos que al final de la pieza desembocan en un homicidio—, éstos sólo se manifiestan *a posteriori*, es decir, que no anteceden a la acción, sino que son productos de la misma.<sup>12</sup> El mejor ejemplo de esta motivación *a posteriori* es la figura misma del protagonista. En efecto, la pretendida “crueldad” de Saverio —aludida por el título de la pieza— no es otra que esa rigurosa falta de carácter propio, la que, por de pronto, lo hace asumir con todas sus consecuencias el rol de “fantástico coronel de republiqueta centroamericana” (Arlt 1991, III: 80), y que después, al descubrir que todo ha sido una farsa, lo hace rechazar las pretensiones de Susana. Doblemente engañado Saverio *el cruel* es, pues, la verdadera víctima de la pieza.

<sup>10</sup> En efecto, las relaciones conflictivas entre teatro y cultura están en el centro del prefacio de Artaud a la colección de ensayos de 1938 cuyo título, justamente, es “Le théâtre et la culture” (véase Artaud 1964: 9-18).

<sup>11</sup> Compartimos, sin embargo, el escepticismo de Mirta Arlt concerniente a un discurso fácil sobre pretendidas *influencias*: “A riesgo de repetir lo sabido, podemos rastrear en su teatro la influencia de Dostoiewski (*Crimen y castigo* sobre todo) y, a través del ruso, la dominante sombra de Nietzsche, con su doctrina del superhombre, y Poe, con su paradójico deleite por las conductas morbosas, y Freud, con su necesidad de desenmascarar el subconsciente. Pero eso podríamos decirlo igualmente de otros autores y obtener resultados muy distintos y hasta insustanciales” (citado en Gutiérrez de la Solana 1977: 102; la cursiva es mía).

<sup>12</sup> Llama la atención la cercanía de esta concepción con el tema del “acte gratuit” tal como se discute en la novela *Les caves du Vatican* de André Gide; véase al respecto Raether 1980.

Nihilismo, en el sentido antes definido, es también una característica de la segunda obra. Consiste en la imposibilidad de determinar, a ciencia cierta, las circunstancias exactas de la muerte de Eloísa, pero sobre todo, en el carácter conflictivo de las relaciones entre Pedro y su mujer. Por falta de un saber exacto al respecto, el protagonista se transforma justamente en un *fabricante de fantasmas*. La entrada en escena de los fantasmas —por una parte, la Conciencia, la Desconocida; por la otra, los cinco “hijos de sus crímenes”, o sea, el jorobado, la prostituta, la ciega, el verdugo y la coja— no son sino algo así como encarnaciones de la crueldad. “Tú no eres mi conciencia...”, dice Pedro. “¿Quién soy, entonces?”, replica ella. Pedro: “El diablo lo sabe! Quizá la crueldad juguetona. [...] ¡Qué magnífico monstruo representarías en el tablado, persiguiendo a un asesino, irritando sus nervios! Para completar tu estampa maligna, lo único que te falta es un par de jorobas” (Arlt 1991, III: 368 y 351).

La crueldad específica de los cinco “hijos” siniestros, por su parte, consiste en que representan —más allá de los “clásicos” defectos físicos del hombre tales como la deformidad, la ceguera o la cojera<sup>13</sup>— la monstruosidad espiritual. Así, la escena atroz que organizan para mortificar al padre que está enfermo en la cama no es sino la alegoría de una crueldad que, ante todo, se entiende como transgresión del orden moral: “¿Qué espectáculo te proporcionan, Pedro: la hermana acaricia al hermano en la punta del lecho en que la hija tienta al padre! Es el aquelarre” (Arlt 1991, III: 386).

## 5.2 Nivel dramático

Sería fácil aumentar la lista de las citas: no cabe duda de que el texto, en el nivel temático, abunda en “crueldades” de toda índole. También es cierto, sin embargo, que la crueldad “como tal” —conforme a teoría y

---

<sup>13</sup> En cuanto a la filiación histórica de estos personajes, el propio autor, en una declaración publicada en *El Mundo* en vísperas del estreno de la obra, el 7 de octubre de 1936, dijo lo siguiente: “Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, el Verdugo, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas *Los siete locos* y *El jorobadito*, son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles. Goya, Durero y Bruegel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy, insisto, nuevamente se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe” (citado en Castagnino 1964: 69-70).

praxis del “teatro de la crueldad”<sup>14</sup>— no es el verdadero tema de las piezas. Hay otro elemento que aún no ha sido comentado suficientemente. Se trata del carácter “meta-teatral” de las piezas (véase Rosana Scarano 1988: 203), más marcado en la segunda que en la primera.

Ya hemos visto que el argumento de *Saverio el cruel* corresponde a la puesta en escena de una “farsa”. Llama la atención la variedad de términos con que se designa esta estructura del “teatro en el teatro”. También se habla de “espectáculo”, de “burla”, de “opereta”, de “comedia”, de “cachatada” o de “payasada”; y de la protagonista Susana se dice en una de las primeras escenas que es “semejante a la protagonista de la tragedia antigua” (Arlt 1991, III: 78, 67, 75, 77, 95, 96 y 69 respectivamente).<sup>15</sup> Al principio, Saverio se declara dispuesto por motivos estrictamente *terapéuticos* —o sea, para sacar a Susana de su locura— a aceptar un *papel* en la farsa. Así, en la perspectiva de Saverio, el mundo de la ficción teatral —que para él equivale al mundo de la locura de Susana— y el mundo de la supuesta realidad quedan separados. Otro garante de esta separación de los mundos es Julia, la hermana de Susana, que, desde el principio, se niega a participar en el juego.<sup>16</sup> La catástrofe final ocurre justamente cuando las fronteras —fronteras entre ficción teatral y mundo real— comienzan a borrarse:

“PEDRO (*inclinándose sobre SAVERIO*). ¿ Está herido, Saverio? [...]

SUSANA (*mirando a los hombres inclinados sobre SAVERIO*). Ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaras de vendedor de manteca.

PEDRO. Saverio... perdón... no sabíamos.

JUAN. Nos ha engañado a todos, Saverio.

SAVERIO (*señalando con un dedo a SUSANA*). No era broma. Ella estaba loca. (*Su brazo cae. Los invitados se agrupan en las puertas*)” (Arlt 1991, III: 331-332).

En efecto, esta confusión es la fuente de la verdadera “crueldad” de la pieza. Víctima de ella es Saverio, el *burlador burlado* que se niega a aceptarla.

<sup>14</sup> “Le théâtre de la cruauté n’a rien à voir cependant, du moins chez Artaud, avec une violence directement physique imposée à l’acteur ou au spectateur” (Pavis 1980: 412).

<sup>15</sup> Si es cierto —siguiendo la argumentación de Steimberg (1998: 15-16)— que el estado actual de la cultura es caracterizado más que nada por el fenómeno de la “transposición de los géneros” y que se trata además de un proceso debido a la influencia de los “medios masivos”, la obra arltiana, también a ese respecto, desempeña un papel de precursora.

<sup>16</sup> “JULIA: Lo que encuentro repugnante, es el procedimiento de enredar a un extraño en una farsa malintencionada” (Arlt, 1991, III: 66).



Es cierto que la confusión de los planos, en *Saverio el cruel*, es todavía un efecto teatral. Es un efecto del *juego en el juego*. Este último es “puesto en escena” explícitamente. Por eso, la frontera entre los dos mundos en principio se mantiene, aunque al final comienza a borrarse. También en la segunda pieza hay “juego en el juego”. Así, a comienzos del segundo acto se menciona el hecho de que Pedro es autor de una pieza de teatro —exitosa además— cuyo tema es también el asesinato de una mujer. Se mencionan algunas figuras de la pieza —el “asesino”, los “monstruos” y “el juez”—, figuras que vuelven a aparecer en las escenas que hemos llamado “oníricas”. Cuando más tarde los “monstruos” entran en escena, ellos, frente a Pedro, se designan a sí mismos como “frutos de su sangre” (Arlt 1991, III: 355 y 367). Hay, pues, indudablemente “juego en el juego”, pero, al mismo tiempo, hay algo más. Al contrario de *Saverio el cruel*, no hay sólo dos planos, sino una multitud de dimensiones diferentes.

Hay primero un plano de la realidad cotidiana. Es aquí donde ocurre la caída de Eloísa de la ventana; a continuación, el casamiento de Pedro y de Martina, sus viajes al extranjero y, finalmente, la muerte de Pedro en la última escena.

Hay un segundo plano “real” que forma parte del primero, pero que, al mismo tiempo, ya es permeable a la intervención de lo fantástico. Así Pedro, esperando el comienzo de su proceso, recibe la visita de la “Conciencia”; durante el carnaval de Venecia, se encuentra con una “Desconocida” que no es sino su mujer muerta (Arlt 1991, III: 346-347 y 373-374).

Una tercera categoría la constituyen las escenas propiamente oníricas. La primera de ellas se sitúa antes de la muerte de Eloísa: Pedro se encuentra con su propio “Sustituto” y “el fantasma de Martina” (ibíd.: 340-341).

Son oníricas también —he aquí una cuarta categoría— las diferentes escenas en las cuales intervienen los cinco “monstruos”.

Ante esta multitud de planos diferentes, ya no importa tanto la oposición —fundamental en *Saverio el cruel*— entre “realidad” y “ficción (teatral)”. Lo que importa más bien es la relación en que se sitúan los diferentes planos entre sí. Ahora bien, la estructura general de estas relaciones es evidentemente la de la repetición en el sentido psicoanalítico<sup>17</sup> del término. Así, ya la primera escena onírica, vale decir, el encuentro de Pedro con su propio Sustituto y “el fantasma de Martina” en la escena VI del primer acto, constituye de hecho la repetición de las escenas anterior-

<sup>17</sup> “Wiederholungszwang”; véase Laplanche / Pontalis 1973: 627-628.

res, cuando Pedro se encuentra efectivamente con Eloísa y Martina. Pero, lo que ahora se descubre es un fondo de violencia y mentira que está a la base de las relaciones entre las personas:

“PEDRO (*sin hacer caso, al SUSTITUTO*). Engaña la atrevidamente. No ahorres promesas. Júrale que ansías ser su esclavo, simula durante un tiempo que obedeces sus más mínimos caprichos, como si fueras un hombre sin carácter. La mujer ha sido siempre una esclava; por consiguiente, su secreto y fundamental deseo es tiranizar al amo. Emborracha su vanidad. La más tonta entre las tontas toca la luna con la mano de su pretensión. Sé duro, hipócrita, dulce e implacable. Guantes de terciopelo, pero el látigo bajo el brazo” (Arlt 1991, III: 342-343).

Inmediatamente después, en la escena VII, Pedro comete el asesinato. Estamos en el plano “real”. No cabe duda de que Pedro es el autor del homicidio:

“PEDRO vuelve lentísimamente la cabeza. Espía bruscamente. Empuja a la mujer hacia el vacío. La mujer cae arrastrando la cortina. PEDRO permanece un instante inmóvil. Bruscamente se oyen llamadas de auxilio” (Arlt 1991, III: 345).

Estamos ante la escena clave de la pieza. El resto de la obra no es sino repetición —“repetición” en el sentido más amplio de la palabra, es decir, una repetición que pone a descubierto toda la gama de significaciones diferentes y contradictorias inherentes a la escena. Frente a esta explosión de sentidos debida al *fabricante de fantasmas*, la identidad del acto, tanto a nivel fáctico como, sobre todo, a nivel de los motivos va a disolverse. Lo que se abre es un abanico de sentidos cuya característica común no es otra que la ambivalencia.

En fin, parece que Arlt, para explorar ese universo tan inabarcable como contradictorio, ahora, en el año 36, confía más en las virtudes de un teatro nuevo que en aquellas de una nueva novelística que había practicado hasta entonces. Creo que es lícito comparar el proyecto de Roberto Arlt con aquel otro que Antonin Artaud, más tarde, va a llamar “teatro de la crueldad” porque no cabe duda de que tanto éste como aquél se están encaminando hacia la utopía de lo que también se ha llamado *teatro total*.

## Bibliografía:

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho].
- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra Completa*, 3 tomos, Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur).
- ARLT, Roberto (1997): *La isla desierta. Saverio el cruel*, introducción de María Teresa Bordón, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- ARTAUD, Antonin (1932): "El teatro alquímico", en: *Sur* (Buenos Aires) II(6): 179-184.
- ARTAUD, Antonin (1964): *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard (Idées 114).
- BERG, Walter Bruno (1988): "Ramón del Valle-Inclán: 'Esperpento de los cuernos de don Friolera'", en: Volker Roloff / Harald Wentzlaff-Eggebert (eds.): *Das spanische Theater vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf: Schwann / Bagel: 323-339.
- CASTAGNINO, Raúl (1964): *El teatro de Roberto Arlt*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- CRISAFIO, Raúl (1984): "El teatro independiente en Argentina: el 'caso' de Roberto Arlt", en: *Letterature d'America: Revista Trimistrale* (Roma) 5(24-25): 95-105.
- FIN'TER, Helga (1990): *Der subjektive Raum. Band 2: "... der Ort, wo das Denken seinen Körper finden soll": Antonin Artaud und die Utopie des Theaters*, Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- GUTIÉRREZ DE LA SOLANA, Alberto (1977): "Huellas surrealistas en el teatro de Roberto Arlt", en: Peter G. Earle / Germán Gullón (eds.): *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, Philadelphia: University of Pennsylvania: 99-107.
- LAPLANCHE, Jean / Jean-Bertrand PONTALIS (1973): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Zweiter Band, Frankfurt: Suhrkamp.
- LUZURIAGA, Gerardo (1978): "Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt", en: *Texto crítico* (Xalapa) IV(10): 95-103.
- ORGAMBIDE, Pedro / Roberto YAHNI (1970): *Enciclopedia de la literatura Argentina*, dirigida por P.O. y R.Y., Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- PAVIS, Patrice (1980): *Dictionnaire du Théâtre*, Paris: Éditions Sociales.
- RAETHER, Martin (1980): *Der Acte gratuit, Revolte und Literatur: Hegel, Dostojewskij, Nietzsche, Gide, Sartre, Camus, Beckett*, Heidelberg: Winter.
- RELA, Walter (1980): "Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno", en: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas) 13(2): 65-71.
- RUSSI, David P. (1990): "Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle toward the Public's Awareness of an Art Form", en: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas) 24(1): 65-75.
- SCARANO, Laura Rosana (1988): "Metatexto e identidad en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt y *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli", en: *Alba de América. Revista literaria* (Westminster) 6(10-11): 199-207.
- STEIMBERG, Oscar (1998): *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Colección del círculo Atuel.

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1977): "Los cuernos de Don Friolera", en: *Martes de Carnaval*, Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral. 1337).

VALLE-INCLÁN, Ramón del (1978): *Luces de Bohemia*, Madrid: Espasa Calpe (Colección Austral. 1307).

Andrea Pagni

## El cínico como periodista Roberto Arlt: *Aguafuertes porteñas*

Cuando en mayo de 1928 apareció en Buenos Aires el nuevo diario *El Mundo*, y Alberto Gerchunoff, su primer director, incorporó a la redacción a Roberto Arlt, nadie podía prever que sus artículos contribuirían decisivamente a que *El Mundo* se convirtiera, de la noche a la mañana, en un éxito de ventas sin precedentes. Y efectivamente fue Arlt el único periodista de *El Mundo* que firmaba sus contribuciones.

Las “aguafuertes” aparecieron con breves interrupciones diariamente entre el 5 de agosto de 1928 y el 27 de julio de 1942 (Saïtta 2000: 56 y 323). Cuántas crónicas publicó Arlt en definitiva, es algo que todavía la crítica no ha logrado aclarar. Ya en 1933 se edita una selección de *Aguafuertes porteñas* con el subtítulo: “(Selección de sus mejores AGUAFUERTES entre las mil quinientas que el autor publicó en el diario EL MUNDO)”. A lo largo de esos catorce años Arlt efectúa una serie de viajes e informa desde el interior, o también desde el extranjero: viaja a Uruguay y Brasil en marzo de 1930, desde donde envía unas sesenta “aguafuertes”, al litoral en agosto de 1933, a la Patagonia en enero y febrero de 1934 (Arlt 1997), a España y el norte de África en 1935-36 (*Aguafuertes españolas* 1936; en Arlt 1991, III y Arlt 1999), a Chile en 1940. La mayor parte de los artículos que escribe para *El Mundo* —los que aparecen bajo la rúbrica de “Aguafuertes porteñas”— tienen por tema diversos aspectos de la vida cotidiana de Buenos Aires. Hasta el momento se han publicado en diversas ediciones más de trescientas “aguafuertes”, pero el número total supera con creces esta cifra.

Arlt inició su carrera de periodista en la sección “Policiales” de *Crítica*, el diario de Natalio Botana. Allí era, según sus propias palabras, “uno de los cuatro encargados de la nota carnífera y truculenta”, responsable de todo lo que tuviera que ver con “crímen, fractura, robo, asalto, violación, venganza, incendio, estafa, hurto” (Saïtta 1998: 11).

Fundado en 1913, *Crítica* es el primer diario moderno de la Argentina que llega a un público masivo. Aparece como vespertino en el cómodo formato *tabloid* que permite leerlo en cualquier parte, y alcanza después de poco tiempo en los años veinte una tirada muy alta. El público al que apunta son las nuevas clases medias de raíz inmigratoria y los estratos alfabetizados de las clases bajas que genera la exitosa industrialización en el

marco de la sustitución de importaciones durante la primera guerra mundial —un público diferente del que leía los tradicionales diarios porteños fundados en el siglo XIX, *La Prensa* y *La Nación*.

El tono sensacionalista, la diversificación de secciones y rúbricas, el nuevo *layout* con sus llamativos títulos en grandes caracteres de imprenta y abundantes fotografías, las múltiples informaciones breves sin comentario ni contextualización, etc., favorecen el surgimiento de nuevos hábitos de lectura, contribuyen a configurar un público nuevo, y convierten a *Crítica* muy pronto en el diario más vendido de la Argentina. Puede afirmarse, con Sylvia Sáitta, que *Crítica* reconfigura el campo cultural en el Buenos Aires de los años veinte (Sáitta 1998).

No es de extrañar que otros diarios procuraran emular el éxito de *Crítica*. Así *El Mundo*, fundado en 1928, adopta algunos de los rasgos distintivos de *Crítica*: su formato, o el uso peculiar de la fotografía, pero trata al mismo tiempo de diferenciarse del diario de Botana, a fin de delimitar un espacio propio dentro del campo cultural periodístico. Por eso *El Mundo* aparece como matutino, como “diario de todo el día para toda la familia”. El público al que apunta es, como lo indica el lema, la familia pequeñoburguesa: en este “diario que le interesa a la mujer, al hogar y al niño” hay secciones para cada uno de sus miembros. Además, *El Mundo* pretende ser un “diario independiente, serio y noticioso” (Mangone 1989: 84) y favorecer las buenas costumbres. Por eso, evita el tono más sensacionalista de *Crítica*, utiliza un lenguaje más cuidado, organiza campañas en favor de la “limpieza moral de la ciudad” (*El Mundo*, 26 de enero de 1929, cit. en Sáitta 1998: 20), y —a diferencia de *Crítica* con su compromiso claramente antifascista (Mangone 1989: 83)— no toma partido o tiende al oficialismo —también después del golpe de Uriburu en 1930. *El Mundo* es el primer diario argentino que logra en su primer año de vida un éxito masivo: en octubre de 1928 vende 40.000 ejemplares, en abril de 1929 89.500 y en octubre de 1929 127.000 (Sáitta 1993: 59). Uno de los principales hacedores de ese éxito es justamente Roberto Arlt con sus “aguafuertes”. La editorial funda también una revista, *Mundo Argentino*, en la que Arlt publicará algunos cuentos, y en 1935 la emisora Radio El Mundo, donde Arlt tendrá, si bien solamente durante poco tiempo, un programa propio (Sáitta 1993: 60). Es lícito preguntarse, sobre el trasfondo de estas informaciones, por qué un autor como Arlt, cuyas novelas destilan un desprecio tan marcado por la pequeña burguesía porteña, alcanza en un diario como *El Mundo* semejante éxito.

Para decirlo de otra manera: ¿cuál es la relación entre el periodista y el novelista, entre las “aguafuertes” y las novelas de Arlt? Para Ricardo

Piglia las “aguafuertes” son “textos casi por encargo, con estructura de un folletín”, escritos “en favor del público”, lo que los distingue claramente de las novelas (Piglia 1986: 21), que con su crítica radical a los medios ponen también en cuestión la actividad periodística. Arlt asume una posición profundamente escéptica frente a los medios masivos de comunicación, entre los que por supuesto se cuentan, en los años veinte y treinta, en primera línea tanto *Crítica* como *El Mundo*. Los medios masivos son para Arlt, como observa Piglia, “máquinas de crear ilusiones sociales, de definir modelos de realidad” (Piglia 1986: 23). También Horacio González señala que para Arlt “los diarios y el periodismo pertenecen a la esfera de la elaboración de creencias de dominación, espectáculos de la falsía dedicada a obtusos ciudadanos” (González 1996: 18). Sin embargo Arlt trabaja para el diario *El Mundo*... ¿Cómo se combinan estos dos datos en Arlt: el ejercicio de la profesión periodística en un diario de tirada masiva y la crítica a los medios masivos en la narrativa de ficción?

A diferencia de Piglia, Noé Jitrik ve una relación directa, una continuidad entre las “aguafuertes” y la narrativa ficcional en la medida en que “las aguafuertes constituyen un campo previo, de investigación y las novelas, cuentos y teatro, el plano de la elaboración, del desarrollo”. Los tipos de las “aguafuertes” se convierten, dice Jitrik, en figuras protagónicas de las novelas y cuentos, pero sin ser individualizaciones de aquellos tipos, sino figuraciones concretas de la crisis histórico-social que se perfila hacia finales de los años veinte y que se hace evidente con el golpe de 1930 (Jitrik 1987: 118-119). Efectivamente existe una serie de temas comunes en las “aguafuertes” y en las novelas. A este registro pertenecen la crítica a las instituciones —a la lengua oficial y la actividad literaria en las “aguafuertes”, al estado en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (ver Rodríguez Pérsico 1993: 9). Por otra parte, en cuanto a su técnica, Arlt se revela como un *bricoleur* que compone tanto sus novelas y cuentos como sus artículos periodísticos con “restos”, “fragmentos”, y “saberes desprestigiados”, como observaran Piglia en *Respiración Artificial* (Piglia 1980, 169), Sarlo en *La imaginación técnica* (Sarlo 1992: 43-64) y finalmente Alan Pauls, que estudia este procedimiento en las “aguafuertes”: “La mirada de Arlt aguafuertista describe el método de la máquina literaria arltiana: pasear entre los restos, identificar el excedente, recolectarlo o extraerlo y, por fin, *desviarlo* de su función original, dirigirlo en otra dirección, atribuirle otro uso” (Pauls 1989: 314). Esto significa que podríamos encontrar tanto en el narrador de ficciones como en el periodista no sólo temas compartidos, sino también una técnica similar.

Sin embargo, tan notables y problemáticas como las semejanzas, son también las diferencias entre ambos tipos de textos, subrayadas una y otra vez por la crítica: En las novelas dominaría un tono amargo, desencantado, mientras que las “aguafuertes” aparecerían teñidas de humor, o sumergidas en una luz de simpatía y de piedad. Por un lado, el narrador de las “aguafuertes” presenta a sus lectores las circunstancias trágicamente banales o banalmente trágicas de la vida cotidiana de los anónimos habitantes de Buenos Aires con cierta simpatía; pero por el otro, el narrador de las novelas, que otorgan un rol protagónico a traidores, delatores y falsarios, a los transgresores de las normas sociales que rigen la vida cotidiana de esos mismos anónimos habitantes de Buenos Aires, no le propone al lector ningún tipo de complicidad contra esos protagonistas, no le ofrece compartir una condena moral —el narrador de las novelas de Arlt es seguramente más impersonal todavía que el narrador de Flaubert. Y Buenos Aires, ese espacio de la desolación y del desarraigo de los protagonistas de las novelas, es en las *Aguafuertes porteñas*, con escasas excepciones, una ciudad íntima en la que el narrador no puede perderse, en la que encuentra sus temas, en la que su escritura, en un sentido literal, tiene lugar.

Estas diferencias podrían explicarse apelando al argumento de Piglia: Arlt evita en las “aguafuertes” toda provocación y llega incluso a esbozar un gesto de (falsa) solidaridad, porque el éxito de la columna depende de su aceptación por parte de los lectores... Pero ni siquiera remitiendo a la censura a que eran sometidos en *El Mundo* los textos de Arlt (ver Sáitza 1993: 63), llega a convencerme esta explicación demasiado fácil, que hace de las “aguafuertes” un ejercicio marginal de simulación en el marco de la obra narrativa de Arlt.

Horacio González ofrece en su libro *Arlt. Política y locura* una explicación —no una solución— a mi parecer más plausible para las contradicciones mencionadas. El crítico argentino parte de la evolución semántica del término “cinismo”, que pertenece al vocabulario básico de Arlt. Para explicar brevemente cuál era la intención de los cínicos griegos, me remito en lo que sigue a la breve y entretenida *Historia de la Filosofía Griega* de Luciano de Crescenzo: “La libertad, comprendida como sumo bien espiritual, sólo puede alcanzarse, según los cínicos, mediante la autarquía. Un verdadero cínico nunca se convierte en esclavo de sus propias necesidades físicas o afectivas, no teme el hambre, el frío ni la soledad, no le interesan ni el sexo, ni el dinero, ni el poder, ni la fama. Si pasa por loco, es solamente porque ha elegido un modo de vida que difiere fundamentalmente del modo de vida de la mayoría. Una vez que ha descubierto que



los valores supremos de la vida son espirituales, no tiene otra alternativa que someter los valores tradicionales a una crítica aniquiladora. Es un extremista del pensamiento socrático: reduce el *ser* a la autarquía y rechaza el *parecer* como un excedente insostenible” (de Crescenzo 1988: 278-279).<sup>1</sup> A diferencia de Platón y en abierta oposición a su filosofía, los cínicos no buscaban la verdad en el mundo de las ideas, que consideraban una “trampa de abstracciones idealistas” (Sloterdijk 1983: 205), sino en la realidad que los rodeaba. Aquí sin embargo, la verdad, la *alétheia*, estaría oculta bajo las apariencias de la opinión, de la *doxa*, y sólo resultaría accesible mediante una rigurosa disciplina mental que desenmascarara las simulaciones y rechazara toda ilusión, y en el marco de una vida sencilla que no le creara, al hombre real y concreto, dependencias innecesarias (*Metzler-Philosophen-Lexikon* 1995: 33). Cuando el poderoso Alejandro Magno le ofrece a Diógenes satisfacerle un deseo, este le responde: “No me ocultes el sol”. Lo importante —se dice que dijo Antístenes, a quien se considera fundador de la escuela cínica— es carecer de necesidades.

Como ya ha observado Sloterdijk —y otros antes que él— los términos “cinismo” y “cínico” han sufrido a lo largo de la historia una notable transformación semántica y tienen hoy en día, como también en la época de Arlt, una connotación muy diferente. El *Diccionario de Uso del Español* ofrece para el término “cínico”: “[d]esvergonzado, impúdico, sinvergüenza”. Se aplica a la persona que comete actos vergonzosos [...] sin ocultarse y sin sentir vergüenza por ellos.” Bajo “cinismo” leemos también “falta de escrúpulos”.

Vuelvo ahora a la argumentación de Horacio González (1996: 73-79): El cínico *moderno* dice la verdad tan abierta e impudicamente como el antiguo cínico; no disimula ni se oculta, reconoce la verdad de lo humano en su propia persona y la expresa sin tapujos. Pero el hombre real y verdadero que se pone de manifiesto a través de esa conducta abierta, ya no es aquel Diógenes virtuoso y libre de necesidades, sino el hombre moderno, esencialmente perverso y maligno: “En verdad, buscan la luz” escribe Arlt sobre sus siete locos. “Pero la buscan completamente sumergidos en el barro. Y ensucian todo lo que tocan. [...] Ellos llevaban en sí verdades atroces que merecían ser conocidas” (Arlt 1991, II: 588). Lo que caracteriza al desgarrado cínico moderno no es ya el ascetismo como método de acceso a la verdad liberadora y a una vida feliz, sino la per-

---

<sup>1</sup> A falta del original o de una traducción al español, he traducido esta cita de la versión alemana.

cepción del delito y del vicio como esencia de la naturaleza humana.<sup>2</sup> Para Horacio González —y este es el punto que me interesa destacar aquí— Arlt sería un cínico a la antigua que hace hablar y actuar a sus figuras como cínicos modernos, pero que no profiere ningún juicio moral sobre esas conductas.

Sin embargo en las “aguafuertes” Arlt procede de otro modo: en la congruencia con la figura del narrador-periodista, permanece visible para sus lectores como aquella instancia moral que defiende una y otra vez su propio ‘cinismo a la antigua’ como una forma incómoda de ‘sinceridad’ ante quienes lo acusan de ser un ‘cínico moderno’. En el “Soliloquio del solterón”, un texto de las “aguafuertes” publicado también con el título de “Primera autobiografía”, Arlt alude a ese doble sentido de la palabra ‘cínico’ cuando dice: “Personas que me conocen poco dicen que soy un cínico [en sentido moderno]; en verdad, soy un hombre tímido y tranquilo, que en vez de atenerse a las apariencias busca la verdad, porque la verdad puede ser la única guía del vivir honrado” (Arlt 1991, II: 389).

Si elegimos leer las “aguafuertes” desde esta perspectiva, ya no las vemos con Piglia como resultado de una estrategia de la simulación o la adecuación, dos formas de conducta de la ‘hipocresía’ que el cínico Arlt rechaza, sino como su contrario. Como antiguo cínico Arlt se dedica en sus crónicas a desenmascarar muy diversas formas de la simulación, que figura en determinados ‘tipos porteños’. ¿Cuál es el pacto de lectura que le permite a Arlt criticar formas de conducta muy difundidas entre sus lectores sin que el público se sienta agredido, sino por el contrario incluso fascinado?

Como sostiene González, las novelas de Arlt no le ofrecen al lector en ningún momento la posibilidad de identificarse con el narrador o con el autor implícito para condenar a las figuras construidas como representantes del cinismo moderno. Las “aguafuertes” en cambio proponen al público del diario en cada crónica nuevas posibilidades de identificación con la posición moral del narrador —lo que puede provocar la impresión de que están “escritas en favor del público” (Piglia 1986: 21). ¿Cómo de-

---

<sup>2</sup> A diferencia de Sloterdijk, González que sigue aquí a Rodolfo Mondolfo, *El pensamiento antiguo*, no define al cínico moderno como representante de una falsa consciencia ilustrada, como “asocial integrado” que “sabe que los tiempos de la ingenuidad han pasado definitivamente” (Sloterdijk 1983: 37-43), y que aunque ha llegado a conocer la verdad, sigue actuando del mismo modo. Los cínicos de Arlt —Erdosain, el Astrólogo y los otros— no responden a este diagnóstico. Las *Aguafuertes porteñas* podrían leerse, sobre el trasfondo del diagnóstico de Sloterdijk, como el intento de Arlt de decir la verdad de manera que no sea posible seguir actuando del mismo modo.

limita Arlt ese espacio de identificación para sus lectores? ¿Cómo logra fascinar al público pequeñoburgués de *El Mundo* con su desenmascaramiento de las conductas pequeñoburguesas?

Como señalé más arriba, la crítica ha subrayado una y otra vez el tono humorístico de las “aguafuertes” frente a la amargura que destilan las novelas. Ese humor, así como la inevitable comparación con las novelas, provoca también la impresión generalizada de que las “aguafuertes” están teñidas de un bondadoso matiz de simpatía y piedad. Pero al estudiar los textos más atentamente, se observa un cierto equilibrio entre la simpatía y el sarcasmo. Arlt presenta en sus “aguafuertes” una verdadera galería de tipos — y es a este grupo mayoritario de textos al que me referiré a continuación. Algunos de esos tipos son presentados con simpatía: los que no viven en la simulación — como el “squenun”, ese “filósofo de azotea” “que ha reducido la existencia a un mínimo de necesidades”, Diógenes porteño que pasa los días en la azotea “tomando baños de sol” (Arlt 1991, II: 404); o las víctimas del sistema social — explotados como “La muchacha del atado”, humillados como el hombre de “El tímido llamado”, marginados como en “El pan dulce del cesante” y “No des consejos, viejo”, o el pobre turco que sueña con ganar a la lotería —, seres humanos atrapados en situaciones y relaciones de dependencia de las que no son responsables, o buscadores de la verdad al margen de las convenciones sociales: todos ellos tienen cierto parecido con Diógenes.

Pero la mayoría de los tipos presentados en las “aguafuertes” no son víctimas, sino victimarios: pequeños delincuentes de todo tipo. Abundan los hipócritas, los estafadores, los simuladores que viven como parásitos del sistema y contribuyen a perpetuarlo. Arlt es particularmente duro con los hipócritas, que nadan con la corriente, pero de los que nunca se sabe qué es lo que piensan en realidad — son justamente lo contrario de los antiguos cínicos: “El que siempre da la razón [...] me produce una sensación de monstruo gelatinoso [...]. No por lo que dice, sino por lo que oculta.” “El hombre corcho” es el que nunca se hunde, haga lo que haga— “bellaco y tramposo, y simulador como él solo”; el que sostiene haber nacido en “cuna de oro” es “solapado, falso, malandrín” (Arlt 1991, II: 438-439, 449 y 451 respectivamente).

Frente a este grupo, los abundantes “vagos” ocupan en las “aguafuertes” un lugar menos negativo, aunque se marque la diferencia entre los que simplemente evitan el trabajo y aquellos que hacen trabajar a otros, como el “hombre que se tira a muerto”, un “hipócrita del *dolce far niente*” o el “enfermo profesional”, ese “simulador habilísimo”, que trabaja dos

meses por año y durante diez meses pasa por enfermo, y otros (Arlt 1991, II: 417-418 y 510).

La crítica más acerba va dirigida al grupo de los tacaños y explotadores con su “terribilísima avaricia”, esa “cáfila de mercaderes” y pequeños “honrados propietarios” (ibíd.: 415, 433 y 596), para quienes el dinero —y el trabajo que da dinero— ocupan el puesto más alto en la escala de valores. La posición de Arlt recuerda aquí otra vez a Diógenes con su ironía dirigida contra el trabajo excesivo que tiene por único fin el incremento del poder (Sloterdijk 1983: 305-306).<sup>3</sup>

Aunque la galería de tipos de las “aguafuertes” es tan variada que muchos lectores de *El Mundo* tendrían que reconocerse en ella, la actitud del público no parece indicar que se sientan agredidos o siquiera criticados. ¿Por qué? Hay todo un registro de procedimientos discursivos que, independientemente de los contenidos transportados, le ofrecen al lector compartir el juicio moral del narrador, lo que redundará en una especie de pacto de solidaridad entre Arlt y sus lectores. Veamos a continuación solamente algunos de esos procedimientos retóricos:

- el gesto apelativo hace que el lector se sienta personalmente interpelado; el narrador apela por ese intermedio a una experiencia aparentemente compartida: “Usted, como yo, debe haber visto en el arrabal estas mocosas que cargan un pebetito en el brazo”, y subraya la credibilidad de su afirmación: “Observe usted y verá si no es cierto”; o bien le transmite al lector en confianza un saber de *insider*: “¿Se da cuenta, amigo, lo que se macanea periodísticamente?”; el frecuente uso del “ustedes” interpela al público lector como comunidad imaginada que piensa del mismo modo y comparte determinadas experiencias: “ustedes convendrán conmigo”, “ustedes recordarán haber visto”, etc.;

---

<sup>3</sup> Entre los “tacaños”, esa “gente que maneja el peso con cuentagotas y las chírolas con balanza de precisión” encontramos al “hombre honrado” del “aguafuerte” del mismo nombre, que, aunque excesivamente celoso, hace trabajar a su mujer en el Café del que es dueño para ahorrarse un empleado y por lo tanto “ochenta pesos mensuales”, o los “Padres negreros”, que ponen a trabajar a sus hijos menores de edad: “Y estos hijos están deseando que ‘reviente’ el padre para malgastar en un año de haraganería la fortuna que él acumuló en cincuenta de trabajo odioso, implacable, tacaño” (Arlt 1991, II: 433, 415, 457). El dueño de “La pavorosa agencia de colocaciones” es un parásito, “un hábil buscavidas cuyo único trabajo consiste en vivir de la necesidad de trabajo de los demás” (Arlt 1995: 132). El “hombre que necesita ladrillos” es como tantos otros “modesto[s] y pequeño[s] propietario[s]” “ladrón, y hombre decente” que roba por la noche, con ayuda de la familia, materiales de construcción en las obras del vecindario (Arlt 1995: 394).

- el uso del “nosotros” incluye al lector en una comunidad a la que el narrador también pertenece: “todos queremos este barrio con su jardín [...]. Esto es el barrio porteño, barrio profundamente nuestro” (Arlt 1991, II: 408, 413, 575, 377, 403 y 422 respectivamente);
- el “nosotros” no sólo incluye, sino que también excluye; tanto la segunda persona “usted / ustedes” como la primera persona del plural delimitan la comunidad del autor y sus lectores respecto de los “otros”, aquellos de los que se habla, la tercera persona: “Esos pebetes... esos viejos pebetes que en la escuela llamábamos ‘ganchudos’”; “Pero el Señor, bondadoso con los hombres de buena voluntad, les dispensa lo que a nosotros nos ha negado: la felicidad”, se dice de los hombres y mujeres en el Jardín Botánico; “pero puede estar usted seguro que en la soledad, en ese semblante que siempre sonríe, debe dibujarse una tal fealdad taciturna, que al mismo diablo se le pondrá la piel fría”, se dice del “hipócrita”, “el hombre que siempre da la razón” (Arlt 1991, II: 375, 417, 440).

Podría registrarse toda una serie de procedimientos retóricos mediante los cuales Arlt atrapa a su público —desde los cuadros urbanos que presentan barrios, calles, plazas de Buenos Aires como transfondo de una experiencia compartida, pasando por el uso de un cierto lenguaje coloquial que connota confianza o incluso complicidad, hasta la puesta en escena del diálogo con el público del diario a través de las cartas —reales o fingidas— de lectores que una y otra vez dan pie a una crónica.

Una lectura atenta muestra que el tono simpatizante de Arlt en las “aguafuertes” no relativiza ni vela lo que critica. A pesar de la disposición que tiende a subrayar la dimensión humana de los actores, es evidente que Arlt no perdona a los muchos “tacaños”, “parásitos”, “hipócritas” y “simuladores”, a los “tramposos”, “falsos”, “engrupidores” y “solapados”, que presenta en sus crónicas periodísticas. A la pregunta cínica de un lector real o fingido que quiere saber “de qué forma debe uno vivir para ser feliz”, responde en un “aguafuerte” titulado “La terrible sinceridad”: “No se le importe un pepino de lo que opine el prójimo. [...] Créalo, amigo: un hombre sincero es tan fuerte que sólo él puede reírse y apiadarse de todo” (Arlt 1991, II: 483-485). Pienso que en esta frase se concentra la actitud del cínico Arlt en las *Aguafuertes porteñas*.

A semejanza de Diógenes, Arlt adopta, en tanto que moralista cínico a la antigua, el rol de “médico de la sociedad” (Sloterdijk 1983: 307) que le ofrece al lector una y otra vez unas amargas lecciones. En las “agua-

fuertes” esas lecciones aparecen en forma de lecturas aparentemente divertidas por la misma razón que hace que ciertas píldoras de contenido amargo vengan recubiertas de una película de sabor dulce —porque de ese modo el paciente las traga mejor.

La verdad tiene entre otros epítetos el de ser “amarga”. No la disolvemos con placer sobre la lengua. De Crescenzo cuenta en su ya citada historia de la filosofía griega que Bías, uno de los siete sabios, obligado a inscribir su máxima en el muro del templo de Delfos, anotó, después de pensar un buen rato: “Los más son malos” (de Crescenzo 1988: 26-27). Arlt escribe lo mismo, por un lado en sus amargas novelas — solamente la medicina amarga cura — y por otro en las “aguafuertes”, que saben mejor, pero que contienen la misma medicina.

## Bibliografía

- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra Completa*. 3 tomos, Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur).
- ARLT, Roberto (1993): *Aguafuertes Porteñas; Buenos Aires, vida cotidiana*, Introducción, selección y notas de Silvia [!] Saïtta, Buenos Aires / Madrid: Alianza Editorial.
- ARLT, Roberto (1995): *Aguafuertes porteñas*, Introducción: Rita Gnutzmann, Buenos Aires: Corregidor.
- ARLT, Roberto (1997): *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, Edición e introducción de Sylvia Saïtta, Buenos Aires: Simurg.
- ARLT, Roberto (1999): *Aguafuertes gallegas y asturianas*, Compilación y prólogo: Sylvia Saïtta, Buenos Aires: Losada.
- DE CRESCENZO, Luciano (1988) [en ital. 1983]: *Geschichte der griechischen Philosophie*, Traducido al alemán por Linde Birk, Zürich: Diogenes.
- GONZÁLEZ, Horacio (1996): *Arlt. Política y locura*, Buenos Aires: Colihue.
- JITRIK, Noé (1987) [1981]: “Presencia y vigencia de Roberto Arlt”, en: *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*, México: FCE: 106-126.
- MANGONE, Carlos (1989): “La república radical: Entre *Crítica* y *El Mundo*”, en: Graciela Montaldo (ed.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires: Editorial Contrapunto: 73-103.
- Metzler-Philosophen-Lexikon. Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen.* (1995), [...] herausgegeben von Bernd Lutz, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart / Weimar: Metzler.
- MOLINER, María (1991): *Diccionario de Uso del Español*, 2 tomos, Madrid: Gredos.
- PAULS, Alan (1989): “Arlt. La máquina literaria”, en: Graciela Montaldo (ed.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires: Editorial Contrapunto: 307-320.
- PIGLIA, Ricardo (1980): *Respiración artificial*, Buenos Aires: Pomaire.

PIGLIA, Ricardo (1986): "Sobre Roberto Arlt", en: *Crítica y ficción*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral: 19-26.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (1993): "Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos", en: *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios* (Madrid) 11 ("Roberto Arlt"): 5-14.

SAÍTTA, Sylvia (1993): "Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas", en: *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios* (Madrid) 11 ("Roberto Arlt"): 59-69.

SAÍTTA, Sylvia (1998): *Regueros de tinta. El diario CRÍTICA en la década de 1920*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

SAÍTTA, Sylvia (2000): *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

SARLO, Beatriz (1992): *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión.

SLOTERDIJK, Peter (1983): *Kritik der zynischen Vernunft*, 2 Bände, Frankfurt am Main: Suhrkamp.





Miguel Vitagliano

## Buenos Aires - Plaza Roberto Arlt

En octubre de 1965, por una ordenanza del Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires, una pequeña calle del barrio de Caballito pasó a llamarse Roberto Arlt. Ese homenaje corto en espacio también resultó breve en el tiempo, porque a principios de la década del noventa la calle pasó a llevar el nombre de un destacado fisiólogo y presidente de la Academia Nacional de Medicina. Por esos días los admiradores del doctor Gregorio Aráoz Alfaro (1870-1955), como cuenta con ironía Aníbal Jarowski (1992), llevaban a cabo otra batalla en favor de su memoria como era la de lograr que el policlínico Eva Perón fuera rebautizado con su nombre. Un asunto, si se quiere, de destinos cruzados, porque Arlt y Evita habían muerto en un 26 de julio, sólo que con diez años de diferencia. Una cruzada científica contra quien, en 1920, había publicado el ensayo "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" y contra la mujer a la que muchos no dudaron en considerar Santa.

Resulta difícil adjudicar un valor desmedido a las cifras y coincidencias sin sonrojarse o sin declinar en el género maravilloso, aunque más difícil aún sería encontrar un lector de Arlt que no reconociera en su obra la presencia de la transformación material de la ciudad medida constantemente en "cosas" contables. Desde el dinero hasta un conglomerado de disciplinas —física, mecánica, electrónica, química, etc.—, desde la creación de una tipología de habitantes hasta la individuación de descabellados inventos, todo en Arlt pesa, se mide y se calcula. Y así, munidos de esa consciencia, esos objetos-temas-personajes se incrustan forzosamente en un escenario que evoca lo ya conocido, sean las calles y barrios de Buenos Aires, los trenes, Temperley, Tigre... Es decir, el realismo es un efecto de lectura construido sobre una furiosa mirada expressionista que tiene su corazón en la ciudad. La furia, o el pensar en crudo del que hablaba Brecht.

Las ciudades llevan auestas una sentencia marcada a fuego: todo en ellas es vertiginoso y fugaz. Y una ilusión: todo lo perdido puede ser re-encontrado alguna vez, *by chance*, a la vuelta de una esquina. La narrativa de Arlt, sospecho, no está sostenida en una de esas sentencias sino en el hueco entre ambas, sacando chispas a la fugacidad y en el paulatino apagar de las ilusiones. Sus personajes están menos definitivamente desilusionados y tienen más el brillo amargo de los que están desilusionándose.

Y lo mismo ocurre con el armado de las frases y las situaciones de sus relatos, compuestas con una exquisita crudeza que muchos de sus contemporáneos, apoltronados en una confortable retórica desvencijada, juzgaron de “escritura mala”.

Ni el futuro ni el pasado son en Arlt valores en sí mismos, son una estrategia para delimitar el presente y someterlo al análisis. Su literatura es un máquina que fabrica un laboratorio para examinar las maquinaciones del comportamiento, incluso el de la propia mirada. Un proceso recursivo en el que la ciudad y sus habitantes son tomados en pleno movimiento, en el instante. A mediados de los años treinta, Walter Benjamín, en *Pequeña historia de la fotografía*, sostenía que era distinta la naturaleza que “habla a la cámara” de aquella que “habla a los ojos”. La fotografía, decía, revela el “inconsciente óptico”, aquello que la mirada no reconoce y deja pasar. Ella sólo es consciente de que alguien camina, de que a un paso le sigue el otro, en cambio la fotografía “alarga el paso” de lo que miramos sin ver. Arlt, entonces, es el gran fotógrafo de la ciudad, dicho esto más allá de su interés particular en las fotos.<sup>1</sup> Captura el instante en la multiplicidad que le ofrece la ciudad y desde su interior. Las *Aguafuertes* que publica a diario en *El Mundo* desde 1928 son su más claro registro cotidiano.

En *Sin laburo*, una de esas tantas crónicas de costumbres en la que arremete contra la crisis, escribe: “Me fijo en las plazas públicas. Es sencillamente catastrófica la cantidad de gente que ocupa los bancos. En Plaza Once, a las cuatro de la tarde, no hay un solo asiento. [...] hay una sola realidad... la realidad son las plazas repletas de desocupados” (Arlt 1981). Las plazas son el termómetro de lo que se palpita en la ciudad, el hueco del presente, la naturaleza diseñada donde la modernidad rutilante cerca sin traspasar; un lugar donde resistir, como las parejas en *Amor en el Parque Rivadavia* (Arlt 1981a) que insisten bajo la lluvia, el frío, la niebla y las luces, el hueco donde la ciudad se mira en lo que es y no en lo que quiere ser.

Quizá fue pensando en eso que la Municipalidad de Buenos Aires, hace ya más de veinte años, dio el nombre de Arlt a una plaza del centro de la ciudad con mucha mayor suerte que la callecita de Caballito. Claro

---

<sup>1</sup> Las tituladas “Aguafuertes Patagónicas”, publicadas en *El Mundo* desde el 11 de enero hasta el 19 de febrero de 1934, llevan como ilustración fotografías tomadas por Arlt. “Con una máquina de fotos Kodak, un saco de cuero y una pistola automática, Arlt inicia el viaje que un Silvio Astier ya olvidado diseñó como el precio de traicionar a un amigo”, escribe Sylvia Sáitta (1997) en su prólogo a *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)* de Roberto Arlt.

que no se trata de esas clásicas plazas argentinas que ocupan una cuadra completa, sino de un terreno entrecortado en medio de los edificios. Y tiene, por otra parte, más cemento que césped; eso, sin embargo, parece justificarse con unas enormes esculturas murales de metal en el fondo de unas escalinatas clavadas en las medianeras de la plaza. Los metales evocan los ensueños futuristas de los personajes arlteanos, ¿pero habrán pensado que esa plaza con paredes medianeras era un antídoto contra, por ejemplo, el cuento “Pequeños propietarios”? La crisis y el desgarró del tejido social de estos últimos años, muy superiores a los que el autor de *Los siete locos* llegó a conocer en su vida, agregó rejas y horario de permanencia a la plaza. Aquel predio, producto de las demoliciones urbanas, evoca a aquellas otras emprendidas por la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre, en 1937, para modernizar la infraestructura edilicia del centro de Buenos Aires y que Arlt registró en sus *Aguafuertes*: “Ver destruir es el espectáculo que más gusta presenciar al hombre porque su instinto le dice que tras de lo que se ha destruido tiene que levantarse algo nuevo.”<sup>2</sup>

La Plaza Roberto Arlt, en la calle Esmeralda entre Rivadavia y Bartolomé Mitre, cada mediodía se puebla de empleados de oficina que, sentados en las escalinatas y sin mirarse unos a otros, desenvuelven los sandwiches y beben sus latas de coca cola. Con sus zapatos de tacos altos y sus minifaldas, las mujeres juegan con el *frufri* de sus medias cuidando que no se les corran y que nada se les escape en esos cuarenta y cinco minutos del almuerzo. Las paredes medianeras resguardan, y encajonan, ese decoro de mirar sin observar; nadie quiere ser sorprendido como lo que es sino por lo que parece ser con su corbata, el yogurt *light*, las uñas largas y pintadas... Una parte del mundo de clase media retratado por Arlt y que a partir del 23 de octubre de 1999, y por unas semanas, tuvo que inventar otro refugio para sus mediodías, cuando el grupo de investigadores que integra el Proyecto Arqueológico Quilmes encontró en una zona de la plaza un cráneo, una tibia, huesos de un pie y dos vértebras. La directora del equipo, Zunilda Quatrín, comentó al diario *La Razón* (26-X-99) que se tratarían de restos humanos del siglo XVIII. En 1738 se construyó en el lugar la iglesia San Miguel de Arcángel, que tenía un espacio dedicado para enterrar los cuerpos de los ajusticiados por el poder colonial hasta aproximadamente 1741. Pero, según los investigadores, los entierros habrían de prolongarse hasta cincuenta años después, ya que la

---

<sup>2</sup> “Nuevos aspectos de las demoliciones” (28-VI-37) como “Demoliciones en el centro” (19-IV-37), recopiladas por Sylvia Sáitta en Arlt 1993.

iglesia habría anexado un orfanato en 1755 y en 1765 un Hospital de Mujeres.

En un país con una historia tan breve y con una cantidad gigantesca de tumbas sin nombres, de identidades robadas, de “desaparecidos”, la noticia de este descubrimiento no deja de rebotar como un eco en las calles de Buenos Aires. Roberto Arlt sigue haciendo hablar a la ciudad y la ciudad sigue hablando de Arlt. Uno es la máquina en el laboratorio del otro.

Por eso las *Aguafuertes* que sin interrupción publicó hasta el mismo día de su muerte en 1942, pueden leerse como su quinta novela. Cada libro que recopila alguna serie adquiere la forma de un nuevo capítulo de la novela que aún sigue escribiéndose, no desde el más allá ni del más acá de la historia, sino, otra vez, en el medio. En *Berlin-Alexanderplatz* (1929), Alfred Döblin recorre la vida de la ciudad en la desesperación de Franz Biberkopf. Berlín, como Buenos Aires en las *Aguafuertes*, resuena con toda multiplicidad en la novela que finaliza con una esperanza. Arlt jamás ha sido esperanzado, hasta ahora; pero quién sabe.

## Bibliografía

ARLT, Roberto (1981) [1931]: “Sin laburo”, publicado en: *El Mundo el 18-XII-31* y recopilado por Daniel Scroggins en *Las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

ARLT, Roberto (1981a): “Parque Rivadavia”, recopilado en *Obras Completas. Prefacio de Julio Cortázar*, Buenos Aires: Carlos Lohlé.

ARLT, Roberto (1993): *Aguafuertes porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana*, Buenos Aires: Alianza.

ARLT, Roberto (1997): *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)*, Edición e introducción de Sylvia Sáitta, Buenos Aires: Simurg.

JARKOWSKI, A. (1992): “Arlt o de cómo la realidad produce locura”, en: *El Porteño XII*(127).

SAÍTTA, Sylvia (1997): “Prólogo” a *En el país del viento. Viaje a la Patagonia (1934)* de Roberto Arlt, Buenos Aires: Simurg.

## **Autoras y autores**

Berg, Prof. Dr. Walter Bruno, Universität Freiburg, Romanisches Seminar, Werthmannplatz 3, 79085 Freiburg i.B., Alemania

Gnutzmann, Prof. Dr. Rita, Universidad del País Vasco, Facultad de Filología y Geografía e Historia, Departamento de Filología Española, Paseo de la Universidad, 5, Apartado 2111, 01006 Vitoria / Gasteiz, España

Matzat, Prof. Dr. Wolfgang, Universität Bonn, Romanisches Seminar, Am Hof 1, 53113 Bonn, Alemania

Morales Saravia, PD Dr. José Antonio, Katholische Universität Eichstätt, Ostenstr. 26-28, 85071 Eichstätt, Alemania

Nelle, Dr. Florian, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Grunewaldstr. 35, 12165 Berlin, Alemania

Pagni, Prof. Dr. Andrea, Universität Rostock, Institut für Romanistik, August-Bebel-Str. 28, 18051 Rostock, Alemania

Saint Sauveur-Henn, Prof. Dr. Anne, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, Institut d'Allemand d'Asnières, 94, Avenue des Grésillons, 92600 Asnières, Francia

Schäffauer, Dr. Markus Klaus, Universität Freiburg, Romanisches Seminar, Werthmannplatz 3, 79085 Freiburg i.B., Alemania

Schuchard, StProf. Dr. Barbara, Universität Bonn, Romanisches Seminar, Am Hof 1, 53113 Bonn, Alemania

Spiller, PD Dr. Roland, Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Romanistik, Bismarckstr. 1, 91054 Erlangen, Alemania











*Los artículos que componen el presente libro siguen diferentes perspectivas teóricas actuales y se centran en el análisis de la narrativa de Arlt, la parte de su obra más ampliamente conocida y explorada hasta ahora, pero también estudian el teatro arltiano y su lugar en la escena de vanguardia. Asimismo se considera la vasta e importante obra periodística de la que mucho está todavía por editar y estudiar.*

ISBN 84-8489-032-5



9 788484 890324